B II 2/52 (1,1)

21482

B II 2
52.

Landesbibliothek
Coburg

KUNST UND KÜNSTLER
DES
MITTELALTERS UND DER NEUZEIT.

BIOGRAPHIEN UND CHARAKTERISTIKEN.

UNTER MITWIRKUNG VON FACHGENOSSEN HERAUSGEGEBEN

VON

DR. ROBERT DOHME
BIBLIOTHEKAR SR. MAJESTÄT DES KAISERS WILHELM.

ERSTE ABTHEILUNG.

KUNST UND KÜNSTLER DEUTSCHLANDS UND DER NIEDERLANDE
BIS GEGEN DIE MITTE DES ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

Coburger Landes-Bücherei

LEIPZIG,
VERLAG VON E. A. SEEMANN.
1877.

KUNST UND KÜNSTLER

DEUTSCHLANDS UND DER NIEDERLANDE

BIS GEGEN DIE

MITTE DES ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

UNTER MITWIRKUNG VON W. BODE, O. EISENMANN, C. LEMCKE, A. ROSENBERG,
W. SCHMIDT, A. SCHULTZ, J. E. WESSELY, A. WOLTMANN, A. v. WURZBACH

HERAUSGEGEBEN VON

DR. ROBERT DOHME

BIBLIOTHEKAR SR. MAJESTÄT DES KAISERS WILHELM.

ERSTER BAND.

MIT VIELEN ILLUSTRATIONEN IN HOLZSCHNITT.

H. S. C. BIBLIOTHEK COBURG

LEIPZIG,
VERLAG VON E. A. SEEMANN.
1877.

Landesbibliothek Coburg

Alle Rechte vorbehalten.

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.

Landesbibliothek
Coburg

VORWORT.

Als der Herr Verleger vor nunmehr drei Jahren mit dem Unterzeichneten über die Herausgabe der hier in ihrem erſten Bande vorliegenden Sammlung von Künſtlerbiographieen unterhandelte, da lag es nahe, das Beiſpiel, welches Charles Blanc's Histoire des peintres bot, zur Richtſchnur zu nehmen und die ganze Arbeit in der Hand eines Einzelnen oder doch nur weniger Mitarbeiter zu concentriren. Die Vorzüge eines ſolchen Verfahrens ſind deutlich: neben der Möglichkeit eines chronologiſchen Verknüpfens der einzelnen Kapitel unter einander wäre vor Allem eine gleichmäſsigere Behandlung der verſchiedenen Abſchnitte zu erzielen geweſen. Während heut in jeder Biographie naturgemäſs die individuellen ſchriftſtelleriſchen Eigenthümlichkeiten des Autors zur Geltung kommen, hätte anders das Werk ein abgerundetes Ganzes werden und ſo den Ruhm anſtreben können, den jedes ſchriftſtelleriſche Product im Auge haben ſollte: ſelbſt vom literar-hiſtoriſchen Standpunkte aus ein Kunſtwerk zu ſein.

Wenn dennoch ein anderes Verfahren für die Herausgabe gewählt wurde, ſo geſchah es, weil mit dem bewuſsten Verzicht auf die berührten Vortheile ſich andere boten, die, namentlich wenn man unſerem nationalen Charakter Rechnung trägt, die ſchwerer wiegenden zu ſein ſchienen. Die Vertheilung der Arbeit unter eine gröſsere Zahl von Mitarbeitern ermöglichte es in den meiſten Fällen, Spezialſtudien zu verwerthen, über die der Einzelne nicht annähernd in dieſem Umfange verfügen konnte. Wenn daher auch jetzt die verſchiedenen Kapitel in Behandlung des Stoffes und der Sprache gelegentlich ungleich erſcheinen, ſo dürften ſie dafür an Tiefe und ſachlichem Werth gewonnen haben. Ein nach dieſer Richtung hin angeſtellter Vergleich mit dem ähnlichen franzöſiſchen Werke würde ſehr zu Gunſten des deutſchen Unternehmens ausfallen.. Nur ſo war es möglich das zu Grunde liegende Programm, überall die Reſultate der neueſten Forſchungen dem Leſer vorzuführen und ihm ſo einen Ueberblick über den heutigen Stand der Wiſſenſchaft zu gewähren, in allen Theilen gleichmäſsig zu erfüllen.

Nur ungern wurde dagegen auf die ſyſtematiſche Reihenfolge in der Herausgabe der einzelnen Lieferungen verzichtet. Erſt als ſich herausſtellte, daſs durch ein Feſthalten an dieſer Forderung die Beendigung des ganzen Werkes um Jahr und Tag verzögert werden würde, muſste ſie aufgegeben werden. Sobald aber eine zwangloſe Publikation an Stelle der chronologiſchen Folge trat, war eine fortlaufende Paginirung des Ganzen unmöglich. —

Es dürfte auffallen, daſs die Nürnberger Plaſtiker ihre Stelle nicht neben Dürer gefunden haben. Herr Profeſſor R. Bergau, der die Bearbeitung übernommen, war leider durch anhaltendes Unwohlſein verhindert, ſein Wort zu löſen. Die betreffenden Biographien werden deshalb nunmehr vor Schlüter am Ende des zweiten Bandes ihre Stelle finden. Noch ſei der Leſer gebeten, von der No. 16, Seite 40, gegebenen Illuſtration »Madonna mit Engeln« abzuſehen. Das Original im Wiener Belvedere iſt nicht ein Werk des Frans Floris, ſondern des Italieners Floreani. Ebenſo wäre bei der Illuſtration »Chriſtus als Gärtner« No. 8—11, Seite 33, der Name Schäufelein mit einem Fragezeichen zu verſehen, da die Urheberſchaft Schäufelein's, deren Annahme ſich auf die Autorität O. Mündler's ſtützt, mindeſtens zweifelhaft iſt; nach Anſicht eines unſerer Mitarbeiter (Dr. O. Eiſenmann) rührt das Gemälde von einem Meiſter der weſtfäliſchen Schule her.

In der Herſtellung der Illuſtrationen iſt die gewiſſenhafteſte Sorgfalt beobachtet worden; ſoweit es ſich um Gemälde handelt, liegen mit verſchwindenden Ausnahmen Photographien nach den Originalen oder, wo ſolche nicht ausreichten, beſonders für uns angefertigte Zeichnungen zu Grunde. Wo es die Reproduction von Holzſchnitten oder Kupferſtichen galt, wurden die Originale photographiſch auf den Holzstock übertragen. Die xylographiſche Ausführung lag zumeiſt in Händen der Herren Bong in Berlin, Brend'amour in Düſſeldorf, Günther Grois & Rücker in Wien, Joerdens in Dresden, Klitzſch & Rochlitzer, Jericke, Emil Schröter in Leipzig, Helm in Stuttgart.

Für die Fortführung und Beendigung des Werkes liegt genügendes Material vor, um mit Beſtimmtheit zum nächſten Herbſt die Vollendung des zweiten Bandes, welcher die deutſchen und niederländiſchen Meiſter bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts fortführt, ſowie des dritten und vierten Bandes, die Italiener bis zum Ende der Barockzeit umfaſſend, zu verſprechen. Der Schluss des Ganzen iſt mit dem Herbſt 1878 erreicht.

Berlin, im November 1876.

Der Herausgeber.

INHALTSVERZEICHNISS.

Vorbemerkung: Da die Seitenzahlen nicht fortlaufen, ſind auf der erſten Seite eines jeden Bogens in der unteren linken Ecke die Nummern angegeben, welche die Reihenfolge der Bogen bezeichnen.

	No.	Seite
1. Einhart. Von R. Dohme	1—4.	3—20
2. Tuotilo von St. Gallen. Von Alwin Schultz	1—4.	23—34
3. Der h. Bernward von Hildesheim. Von demſelben .	1—4.	35—48
4. Die deutſchen Dombaumeiſter des Mittelalters. Von demſelben	1—4.	51—72
5. Die Brüder van Eyck. Von O. Eiſenmann	5 u. 6.	3—23
6. Martin Schongauer. Von Wilhelm Schmidt	5 u. 6.	24—40
7. Albrecht Dürer. Von demſelben	7.	3—40
8. Die deutſchen Kleinmeiſter. Von Ad. Roſenberg . .	8—11.	3—56
Hans von Culmbach (S. 6). — Hans Springinklee (S. 8). — Erhard Schön (S. 8). — Georg Pencz (S. 10). — Sebald und Barthel Beham (S. 15). — Hans Schäufelein (S. 29). — Albrecht Altdorfer (S. 35). — Michael Oſtendorfer (S. 44). — Auguſtin Hirſchvogel (S. 45). — Hans Lautenſack (S. 46). — Peter Flötner (S. 47). — Hans Ladenſpelder (S. 48). — Melchior Lorch (S. 48). — Jacob Binck (S. 50). — Heinrich Aldegrever. (S. 51).		
9. Matthias Grünewald. Von Alfred Woltmann . . .	8—11.	59—64
10. Hans Baldung Grien. Von demſelben	8—11.	65—72
11. Hans Burckmair. Von demſelben	8—11.	72—80

	No.	Seite
12. Die Nachfolger der Brüder van Eyck. Von O. Eiſenmann	12—14.	3—27
Petrus Chriſtus (S. 3). — Hugo van der Goes (S. 6). — Juſtus von Gent (S. 7). — Gerard van der Meire (S. 8). — Roger van der Weyden (S. 10). — Albert van Ouwater (S. 15). — Gerrit van Harlem (S. 15). — Dierick Bouts (S. 16). — Hans Memling (S. 19). — Gerhard David (S. 24).		
13. Lucas Cranach. Von O. Eiſenmann	12—14.	28—46
14. Hans Holbein. Von J. E. Weſſely	12—14.	47—80
15. Lucas von Leyden. Von Adolf Roſenberg	15 u. 16.	3—22
16. Quentin Maſſys. Von O. Eiſenmann	15 u. 16.	23—40
17. Die Künſtlerfamilie Bruegel. Von J. E. Weſſely . .	17—19.	3—24
Peter Bruegel, der Alte (S. 3). — Peter Bruegel, der Jüngere (S. 14). — Jan Bruegel (S. 17). — Jan Bruegel der Jüngere (S. 23).		
18. Adriaen Brouwer. Von demſelben	17—19.	25—27
19. David Teniers der Jüngere. Von Alfred von Wurzbach	17—19.	38—52
20. Peter Paul Rubens. Von C. Lemcke	20—22.	3—60
21. Anton van Dyck. Von demſelben	20—22.	61—78
22. Frans Hals. Von W. Bode	20—22.	79—112

VERZEICHNISS DER ILLUSRATIONEN.

Die beigefetzten Ziffern geben die Seitenzahlen innerhalb der durch die eingeklammerten Nummern bezeichneten Abfchnitte an.

EINHART (No. 1—4).

Palaftkapelle in Aachen. 3. — Anficht der Einhart-Bafilika (Klofterruine Steinbach). 9. — Palaftkapelle in Aachen: Grundrifs 12; Durchfchnitt. 13.

TUOTILO v. ST. GALLEN (No. 1—4).

Elfenbeinrelief des Einbands der Handfchrift No. 60 in der St. Gallener Bibliothek. 28. — Elfenbeinrelief vom Einband des Evangelium longum der St. Gallener Bibliothek. 29.

DER HEILIGE BERNWARD (No. 1—4).

Curvatur eines Bifchofsftabes. Domfchatz in Hildesheim. 35. — Theil der Domthür zu Hildesheim. 37. — Bernwardleuchter. Maria-Magdalenenkirche zu Hildesheim. 40. — Bernwardkreuz, ebenda. 41.

DIE DEUTSCHEN DOMBAUMEISTER DES MITTELALTERS (No. 1—4).

König Offa und fein Baumeifter. Nach einer Miniatur des 13. Jahrhunderts. 51. — Faffade des Strafsburger Münfters. 53. — Chorfchlufs des Kölner Domes. 57. — Inneres des Domes zu Regensburg. 60. — Südliche Seitenfchiffe im Münfter zu Ulm. 61. — Aeufseres vom Stephansdom zu Wien. 65.

DIE BRÜDER VAN EYCK (No. 5 u. 6).

Der Genter Altar: Obere Reihe 4; Mittelbild 5; Linke Flügelbilder 8; Rechte Flügelbilder. 9. — Bildnifs des Jan van Eyck aus der Gruppe der gerechten Richter im Genter Altarbilde. 11. — Madonna von Jan van Eyck. Königl. Mufeum in Berlin. 13. — St. Barbara von Jan van Eyck. Mufeum zu Antwerpen. 16. — Vom Altar des Canonicus van der Pael. Akademie zu Brügge. 17.

MARTIN SCHONGAUER (No. 5 u. 6).

Bildnifs Schongauer's. 24. — Madonna im Rofenhag. St. Martin in Kolmar. 27. — Altarflügel im Mufeum zu Kolmar. 29. — Mariä Verkündigung. Nach dem Kupferftiche. 32. — Chriftus am Kreuz, desgl. 33. — Verfuchung des h. Antonius, desgl. 37. — Die Geburt Chrifti, von Zeitblom. Altarflügel aus der Kirche am Heerberge in Schwaben v. J. 1497. 39.

ALBRECHT DÜRER (No. 7).

Madonna von 1516. Federzeichnung im Berl. Mufeum. 3. — Dürer's Selbftbildnifs. Pinakothek in München. 6. — Die vier Reiter der Apokalypfe. Nach dem Holzfchnitt. 9. — Das kleine Glück. Nach dem Kupferftich. 19. — Tanzendes Bauernpaar, desgl. 13. — Der Engel erfcheint dem Joachim. Aus dem Marienleben. 16. — Die Heimfuchung, desgl. 17. — Die Eltern Chrifti, desgl. 20. — Ritter, Tod und Teufel. Nach dem Kupferftich. 21. — Der Hellerfche Altar. Mittelbild nach der Juvenelfchen Copie in Frankfurt. 24. — Titelbild zur grofsen Holzfchnittpaffion. 25. — Die h. drei Könige, das Chriftuskind befchenkend. Aus der kleinen Holzfchnittpaffion. 29. — Johannes und Petrus. Pinakothek in München. 33. — Dürer's Frau. Silberftiftzeichnung in der k. k. Hofbibliothek in Wien. 37.

DIE DEUTSCHEN KLEINMEISTER (No. 8—11).

Ehrenkranz Kaifer Maximilian's. Zeichnung von Hans v. Culmbach mit Correkturen Dürer's. Berliner Kupferftichkabinet. 5. — Anbetung der h. drei Könige, von H. v. Culmbach. Sammlung Fr. Lippmann in Wien (jetzt Berlin). 9. — Jofeph's Verkauf. Kupferftich von Georg Pencz. 12. — Sophonisbe's Tod, desgl. 13. — Sebald Beham's Selbftportrait. Federzeichnung in Wien. 17. — Zeichnung eines nackten Mannes von S. Beham. Berliner Kupferftichkabinet. 20. — Heilige Familie. Holzfchnitt von S. Beham. 21. — Tanzende Bauern. Kupferftich von S. Beham. 22. — Geftalten aus dem Bauernkriege, desgl. 23. — Die Madonna am Fenfter. Kupferftich von B. Beham. 24. — Kaifer Karl V. Nach dem Probedrucke eines Stiches von B. Beham. 25. — Ornament. Kupferftich von B. Beham. 27. — Chriftus und Magdalena, von Schäuffelein. Kaffeler Galerie. 33. — Hochzeitstänzer. Holzfchnitt von H. Schäufelein. 37. — Anbetung der h. drei Könige. Nach einer Handzeichnung von A. Altdorfer in Berlin. 41. — Selbftportrait des Jacob Binck als Memento mori. Nach dem Kupferftich. 49. — Madonna auf dem Halbmond. Nach dem Kupferftich von Aldegrever. 52. — Paar aus dem grofsen Hochzeitszuge von 1538, desgl. 53.

MATTHIAS GRÜNEWALD (No. 8—11).

St. Antonius; St. Sebaftian. Flügelbilder vom Ifenheimer Altar. Mufeum zu Colmar. 61.

HANS BALDUNG GRIEN (No. 8—11).

Bildnifs des Künftlers. 65. — Madonna mit Engeln. Nach dem Holzfchnitt. 68. — Chriftus am Kreuz. Federzeichnung in der Albertina. 69.

HANS BURCKMAIR (No. 8—11).

Kaifer Heinrich und St. Georg. Galerie zu Augsburg. 73. — Der Tod als Würger. Nach einem Helldunkelholzfchnitt. 77.

DIE NIEDERLÄNDISCHEN NACHFOLGER DER BRÜDER VAN EYCK (No. 12—14).

Anbetung der Hirten, von Hugo van der Goes, Florenz. 5. — Anbetung der h. drei Könige, von R. van der Weyden. Pinakothek in München. 9. — Die Grablegung, von demfelben. London, Nationalgalerie. 13. — Das Abendmahl, von Dierick Bouts. Löwen, St. Peter. 17. — Gruppe aus der Kreuzigung von Hans Memling. Lübeck, Domkirche. 20. — Bildnifs des Martin van Newenhoven als Donator, von Hans Memling. Brügge, Johanneshofpital. 21. — Der Urfulafchrein im Johanneshofpital zu Brügge. 23. — Der h. Michael im Kampf mit der Hölle, Schule des Gerard David. Wien, bei Artaria. 25.

LUCAS CRANACH (No. 12—14).

Bildnifs des Künftlers. 28. — Bildnifs Martin Luther's. Augsburg, im Privatbefitz. 32. — Bildnifs der Katharina von Bora, ebenda. 33. — Madonna. Pinakothek zu München. 37. — Chriftus und

die Ehebrecherin, ebenda. 40. — Diana an einer Quelle ruhend. Kaffeler Galerie. 41. — Nackte Frauen. Ehemals in Schuchardt's Befitz. 43. — Enthauptung Johannes des Täufers. Nach einem Holzfchnitt. 45.

Hans Holbein (No. 12—14).

Aeufsere Flügelbilder vom Sebaftiansaltar, von Hans Holbein d. Ä. Pinakothek in München. 48 — Kunz von der Rofen. Zeichnung von H. Holbein d. Ä. Berlin, Kupferftichkabinet. 49. — Selbftbildnifs H. Holbein's d. J. Zeichnung, Bafel. 52. — Die Narrheit vom Katheder fteigend. Aus dem Lob der Narrheit. 53. — Zeichnung zu einem Glasgemälde. Mufeum zu Bafel. 56. — Handwafchung des Pilatus. Zeichnung, ebenda. 57. — Holbein's Frau und Kinder, ebenda. 61. — Madonna des Bürgermeifters Meyer. Darmftadt, Privatbefitz. 64. — Hanna und Elkana. Aus den Bibelilluftrationen. 65. — Der Tod und der Krämer. Aus den Todesbildern. 68. — Ablafshandel. Holzfchnitt. 69. — Das Schiff. Zeichnung. Frankfurt, Städelfches Inftitut. 72. — Samuel und Saul. Zeichnung. Mufeum zu Bafel. 73. — Bildnifs eines Engländers. Zeichnung. Mufeum zu Berlin. 76. — Bildnifs des Goldfchmieds Morett. Galerie zu Dresden. 77. — Entwurf zu einer Dolchfcheide. Herzogl. Bibliothek zu Bernburg. 79.

Lucas von Leyden (No. 15 u. 16).

Bildnifs des Künftlers. 3. — Heilige Familie. Nach dem Kupferftiche. 5. — Chriftus mit Magdalena, desgl. 9. — Der Zahnarzt, desgl. 13. — Der Eulenfpiegel, desgl. 17.

Quentin Massys (No. 15 u. 16).

Die Grablegung Chrifti. Museum zu Antwerpen. 25. — Mittelbild des Flügelaltares in der Peterskirche zu Löwen. 29. — Aeufsere Flügelbilder desfelben Altars. 32. — Innere Flügelbilder desfelben Altars. 33. — Der Geldwechsler und feine Frau. Galerie des Louvre. 37. — Madonna mit Engeln, von Fr. Floris. 40.

Die Künstlerfamilie Bruegel (No. 17—19).

Compofition von Peter Bruegel (Bauernbruegel). Nach dem Kupferftiche des P. Myricenus. 5. — Bildniffe des Jan Bruegel, gen. Sammetbruegel, und des Peter Bruegel, gen. Bauernbruegel. 13. — Die drei Windmühlen. Radirung von W. Hollar nach Jan Bruegel. 21.

Adriaen Brouwer (No. 17—19).

Bildnifs des Künftlers. 25. — Im Wirthshaus fchlafender Bauer. Mufeum zu Berlin. 29. — Eine chirurgifche Operation. Frankfurt, Städelfche Galerie. 33. — Streit beim Würfelfpiel. Mufeum zu Berlin. 36.

David Teniers der Jüngere (No. 17—19).

Bildnifs des Künftlers. 38. — Der Bauer mit dem Weinglas. Nach einem Kupferftiche. 44. — Der Bauer mit dem Bierkruge, desgl. 45. — Mufikalifche Studien. Mufeum zu Montpellier. 48. — Tanzbeluftigung vor einer Dorffchenke. Nach einem Kupferftiche. 49. — Eine chirurgifche Operation. Galerie zu Madrid. 51.

Peter Paul Rubens (No. 20—22).

Rubens und feine erfte Frau. Nach einem Kupferftich. 5. — Flügel vom Ildefonfo-Altar. Belvedere zu Wien. 8. — Mittelbild desfelben Altars, ebenda. 9. — Kreuzabnahme. Dom zu Antwerpen. 17. — Sogen. Chapeau de paille. London, Nationalgalerie. 21. — Löwenjagd. München, Pinakothek. 25. — Rubens und Helene Fourment. Galerie des Herzogs von Marlborough. 33. — Die vier Erdtheile. Belvedere zu Wien. 41. — Die Ruhe auf der Flucht. Holzfchnitt von C. Jegher nach einer Zeichnung von Rubens. 49.

ANTON VAN DYCK (No. 20—22).

Bildniſs des Künſtlers, nach einer Radirung. 61. — Madonna mit den Stiftern. Galerie des Louvre. 65. — Portrait des Syndicus Meerſtraten. Caſſeler Galerie. 69. — Bildniſs des Kupferſtechers Leroy. Facſimile einer Radirung von Van Dyck. 73. — König Karl I. von England. Galerie des Louvre. 76.

FRANS HALS (No. 20—22).

Bildniſs des Künſtlers. 89. — Junker Ramp und ſeine Liebſte. Privatbeſitz in Harlem. 85. — Cavalier. Handzeichnung im Berliner Kupferſtichcabinet. Ehemals Galerie Suermondt. 89. — Portrait eines Offiziers. Privatbeſitz in London. 92. — Frans Hals und ſeine zweite Frau, Lysbeth Reyniers. Rijks Muſeum in Amſterdam. 97. — Feſtmahl der Offiziere der Jorisdoelen. Muſeum zu Harlem. 101. — Die Vorſteher des Eliſabethſpitals. Muſeum zu Harlem. 105.

I.

EINHART.

Von

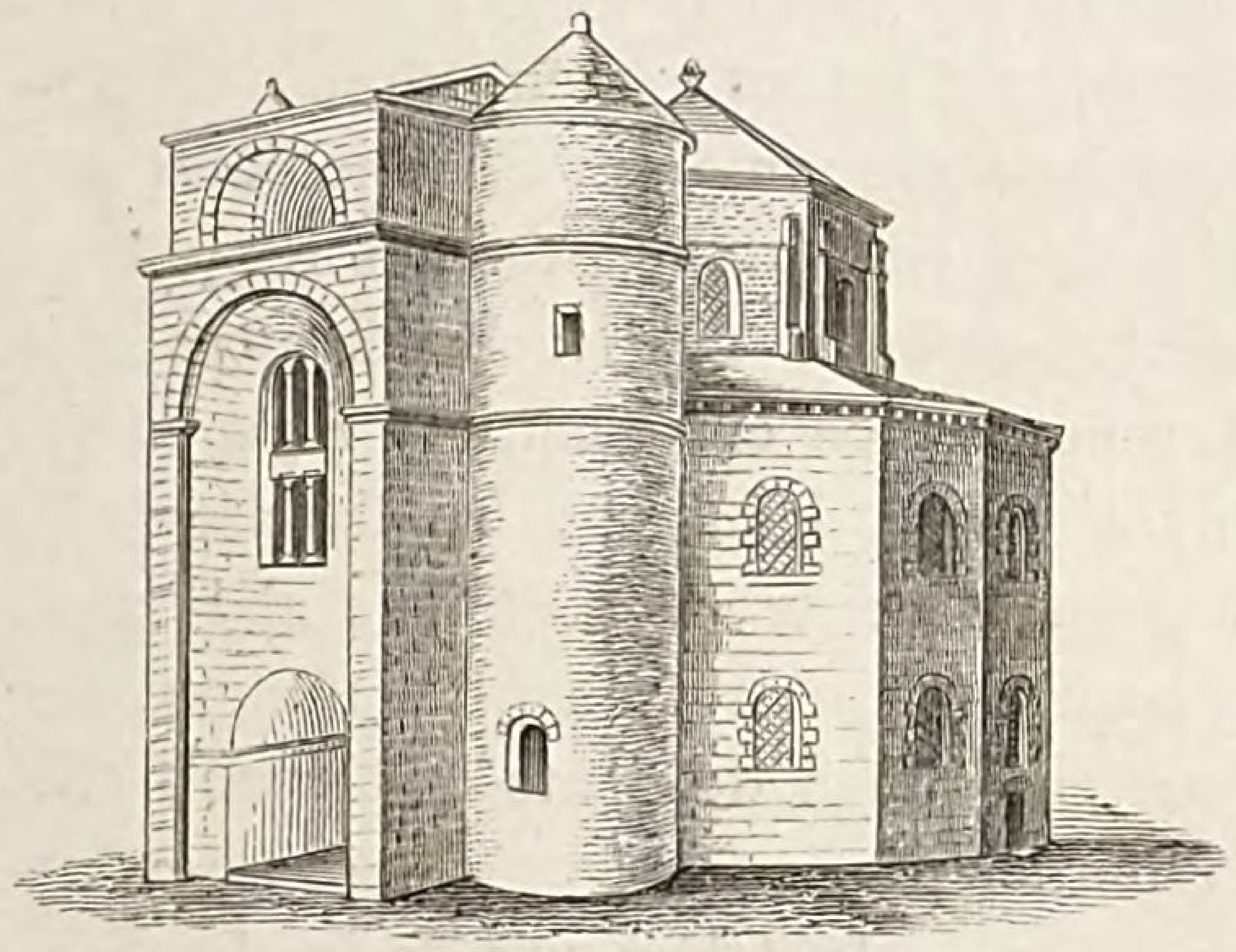
Robert Dohme.

Bemerkung.

Der Herausgeber sieht sich veranlasst zu bemerken, dass in der Biographie Schongauer's der letzte von diesem Künstler zu Dürer hinüberleitende Passus mit den kurzen Bemerkungen über Zeitblom von ihm selbst und nicht von dem Verfasser der beiden Biographien, Herrn Dr. W. Schmidt, Conservator am K. bayerischen Kupferstichkabinet (in dem Dürerheft irrthümlich »Secretair« genannt) herrührt.

Einhart.

Geboren um 770, † 840.



Palaſtkapelle in Aachen.

Ein edler Mann war er, klugen Geiſtes, beredten Mundes, wacker im Handeln; Vielen nützte er durch ſeine Kunſt. Karl ſelbſt erzog ihn an ſeinem Hofe und lieſs durch ihn viele Werke ausführen.

Rhaban. Maur. Grabſchrift auf Einhart.

Keine feſte Grenzlinie ſcheidet das Alterthum vom Mittelalter. Beide laufen vielmehr eine Zeit lang parallel neben einander her, und nur langſam und allmälig bildet ſich die neue Zeit, nachdem noch durch Jahrhunderte nicht nur das Chriſtenthum, ſondern auch die ſchnell zu politiſcher Bedeutung gelangten germaniſchen Völker es verſucht, ſich der alten Kultur anzubequemen und ſie nach Kräften fortzuſetzen. Der Verſuch war erfolglos. Aber erſt als nach langem Dahinſiechen jene ſich völlig ausgelebt, faſt am Ende des erſten Jahrtauſends unſerer Zeitrechnung, waren auch die neuen Elemente hinreichend conſolidirt, um nunmehr ihre auf anderen Vorausſetzungen als die des Alterthums erwachſene Kultur zu entwickeln. Nirgends iſt in jener ganzen Zeit von einer bewuſsten Oppoſition gegen das antike Geiſtesleben eine Spur zu finden, ausgenommen ſelbſtverſtändlich auf rein kirchlichem Gebiet; und mit der allgemeinen Kultur geht auch die Kunſt der Antike ohne Gegenſatz und Härte langſam und allmälig in die des Mittelalters über. Ja ſelbſt das Chriſtenthum bringt anfänglich nur gegenſtändlich, nicht formal neue Gedanken in die Kunſt. Der Weltheiland erſcheint als guter Hirt in dem jugendlichen Typus der antiken Gottesidee, bisweilen ſogar unter dem Bilde des griechiſchen Sängers Orpheus. Die Dekoration der Katakomben, der älteſten erhaltenen chriſtlichen Denkmale, ſtimmt in Zeichnung und Behandlung durchaus mit dem, was wir an gleichzeitigen heidniſchen Bauten zu ſehen gewohnt, wie denn die Form des Gotteshauſes ſelbſt aus den Prachtſälen der römiſchen Paläſte herübergenommen iſt. Erſt im Laufe der Jahrhunderte vollzieht ſich die Befreiung von der antik-heidniſchen Tradition; völlig iſt die Letztere aber während der ganzen Dauer des Mittelalters nicht verſchwunden.

Das erste Germanenreich, welches, während noch die Wogen der Völkerwanderung brandeten, auf italischem Boden zu fester Gestaltung kam, ist das der Ostgothen. Auch hier finden wir statt des Versuches aus eigener Kraft Neues zu fördern, sofort das Zurückgreifen auf die altrömische Kunst, und die Geschichte dieses Reiches gerade bietet uns den interessantesten Beitrag zur Kenntnifs der Stellung, welche die civilisirteren germanischen Fürsten der Kunst und den Künstlern gegenüber einnahmen. Es sind uns noch die Kabinets-Ordres Theoderichs des Grofsen (493—526) erhalten, freilich in einer stark phrasenhaften Form aus der späteren Ueberarbeitung, die sie durch seinen Minister Cassiodor erhalten haben; immerhin aber wird man den Geist, der aus denselben spricht, als mit der Anschauung Theoderichs übereinstimmend gelten lassen können Er sagt dort u. A., er fühle sich durch sein Amt berufen, in dem Geiste der baulustigen alten Cäsaren fortzuschaffen; und als eine Folge dieser Auffassung betont er den Römern gegenüber wiederholt die Wichtigkeit der Erhaltung ihrer Monumente. Schöne Bauwerke seien seine Freude, ein Schmuck des Landes und ein Ruhmestitel des Regenten; denn nach den Werken, die er aufführe, beurtheile die Nachwelt gern den Herrscher. Er schärft es seinem Baumeister ein, welch ein wichtiges Amt es sei, was er ihm übertrage; denn höchst ehrenvoll sei es, Denkmale zu schaffen, die noch die späteste Nachwelt bewundernd preisen werde. Damit dies aber auch wirklich geschehe, fordert er, dafs seine Bauten den grofsen Schöpfungen des Alterthums völlig gleich sein sollen. Wenn er endlich den Satz ausspricht, eine freigebige Hand fördere den Genius, der Künstler müsse frei von den Sorgen um den Lebensunterhalt seiner Aufgabe leben können, so sehen wir darin die Freigebigkeit, jene stets geforderte Fürstentugend des germanischen Volkskönigs sich mit der noch aus dem Alterthum erhaltenen hohen Achtung vor der Kunst und ihren Vertretern paaren. Freilich die wirklichen Leistungen von Theoderichs Architekten Aloisius blieben weit hinter den pomphaften Worten des Königs zurück. —

Auch jenseits der Alpen, in Francien, fühlte man sich trotz der trüben Zeiten, durch die man hindurch ging, noch lange nach dem Untergange des weströmischen Reiches in Zusammenhang mit der antiken Kultur. Wohl mochte es die denkenden Zeitgenossen schmerzlich berühren, wenn sie sahen, wie inmitten der grofsartigen Reste römischer Architektur nun wieder oft genug, namentlich im Norden, ärmliche Holzkirchen als höchste Leistungen der Kunstfähigkeit des VI. und VII. Jahrhundert erstanden. Aber es hielt sich doch daneben nicht nur die altgallische Weise des Bauens mit Bruchsteinen, sondern auch, wenigstens in den grofsen Städten, die ungleich schwierigere Quadertechnik wach. In einzelnen, meist vom grofsen Verkehr abgelegenen Gegenden endlich oder in frequenten Steinbrüchen blieb die antike Tradition innerhalb der Handwerkerfamilien besonders rege, und es fehlt nicht an Fällen, wo sie, wenn auch in abgeblafster Form, in ununterbrochener Continuität vom Alterthum bis ins spätere Mittelalter hinein reicht.

Wesentlich anders gestalteten sich die Verhältnisse in Deutschland. Gelang es in Italien und Frankreich der römischen Einwohnerschaft einen entscheidenden Einflufs auf die neuen sich bildenden Verhältnisse gegenüber den politisch

herrſchenden Einwanderern zu gewinnen, ſo hatte in Deutſchland, wenn wir von den Städten der Rheingegend abſehen, die römiſche Civiliſation überhaupt nicht dauernd feſten Fuſs faſſen können. Seit im Jahre 488 der Reſt der römiſchen Bevölkerung aus Noricum durch Odoakar abberufen wurde, ging dort in den folgenden Stürmen das Andenken an die frühere beſſere Zeit bis auf die Erinnerung an die Stelle, auf der einſt blühende Städte geſtanden, zu Grunde. Von einer Kunſt iſt in den nächſtfolgenden Jahrhunderten in Deutſchland nicht die Rede; dieſe kam den Deutſchen erſt wieder durch die Einführung des Chriſtenthums und der dieſes begleitenden Ausläufer der antiken Kultur. Freilich trat auch mit dem Chriſtenthum die Aenderung nur allmälig ein. Die zahlreichen Kirchenbauten des Bonifacius waren kaum mehr als bloſse Bedürfniſsſchöpfungen des Augenblicks; in den allermeiſten Fällen aus Holz, hin und wieder nur aus Reiſern errichtet. Schon wenige Jahrzehnte nachher genügten ſie deshalb nicht mehr, und neue Werke muſsten an ihre Stelle treten. Als aber das Chriſtenthum in den nächſten Generationen wirklich Wurzel ſchlug, da wollte der friſche Glaubenseifer auch die Kirchen nach Kräften reich geſtalten, und mit einer auſserordentlichen Bauluſt entwickelte ſich zugleich die Leiſtungsfähigkeit. In den Schulen der Klöſter erblühte eine Pflegſtätte der Kunſt, die drauſsen in dem unruhigen Getriebe der Welt nur ſelten wohl gedieh, und niemals iſt auch nur annähernd wieder die Bauthätigkeit einzelner deutſcher Klöſter um das Jahr 800 erreicht worden. Immer noch gaben dabei die Vorbilder und Lehrbücher des Alterthums die Richtſchnur ab, ſo wenig auch das künſtleriſche Können der Zeit den Werken der Römer noch glich.

Es fällt dieſer erſte Aufſchwung des mittelalterlichen Kunſtlebens zuſammen mit der glücklicheren Zeit, die die Regierung Karls des Groſsen über das Abendland heraufführte. Wie eine grüne Inſel aus öder Meeresfläche, ſo hebt ſich ſein Zeitalter aus der Nacht der vorhergehenden und nachfolgenden Zeiten ab. Freilich blieb, dank der traurigen Ohnmacht der Nachfolger, ſein civiliſatoriſcher Einfluſs nur gering für die nächſte Zukunft; dem jede einzelne Periode prüfenden Kultur- und Kunſthiſtoriker aber iſt ſie dadurch von beſonderer Bedeutung, daſs in ihr im Norden zum letzten Male mit vollem Bewuſstſein der Verſuch gemacht wird, an der Kunſt des Alterthums die Gegenwart wieder zu eigenen Leiſtungen anzuleiten, während andererſeits dieſelbe Zeit doch auch ſchon als die erſte Frühlingsknospe mittelalterlicher Kunſt zu betrachten iſt. Die Periode Karls bildet eben in der Kunſtgeſchichte einen jener groſsen Wendepunkte, wo Altes und Neues ſich ſo eng miſcht, daſs es beim flüchtigen Ueberblick nicht leicht iſt zu entſcheiden, nach welcher Seite hin die gröſsere Bedeutung liegt; denn glänzender und in die Augen fallender tritt das Alte auf, während doch das Neue, wenn auch unſcheinbarer, darum nicht weniger vorhanden iſt. Zugleich iſt dies die erſte Periode des Mittelalters, die neben den gelegentlichen Notizen der gleichzeitigen Schriftſteller auch wenigſtens in einigen noch erhaltenen Hauptwerken zu uns ſpricht. Dagegen leidet unſere Kenntniſs von dem Leben und Wirken der Künſtler auch in dieſer Zeit unter jenem dem ganzen Mittelalter eigenen Mangel an Intereſſe für das geiſtige Sonderleben des Einzelnen. Wir werden an einer anderen Stelle Gelegenheit haben auf dieſe Eigenthümlichkeit

zurückzukommen, hier nur foviel, dafs bei diefem Zurücktreten des Künftlers hinter fein Werk natürlich von Biographien im eigentlichen Sinne, die über einige Daten und Anekdoten hinaus dem Entwickelungsgange der Perfönlichkeit Rechnung trügen, im Mittelalter nicht die Rede fein kann. Deshalb wollen denn auch die nächftfolgenden Abfchnitte nichts anderes, als in je einem Beifpiele, Repräfentanten jener grofsen mittelalterlichen Künftlerklaffen vorführen, in deren Händen das Kunftfchaffen durch Jahrhunderte ruht. Zunächft die Kunft der Kaiferhöfe mit ihren grofsen Bauunternehmungen in Einhart; dann die Thätigkeit der Mönchszelle, in deren Stille taufende fleifsiger und talentvoller Männer arbeiteten, in Tuotilo; weiter die Kunftpflege und Kunftübung in den Kreifen der Weltgeiftlichkeit, in Bernward von Hildesheim. In den fpäteren Jahrhunderten des Mittelalters verdrängte dann das in blühenden Städten erftarkte Bürgerthum die bisher überwiegend herrfchenden Kleriker- Künftler von ihrer Bedeutung und führte in den grofsen gothifchen Domen die gefammte Kunft der Zeit zu ihrem höchften Triumphe. Zugleich erftarkt aber in den Bauhütten das korporative Element noch einmal ganz befonders und läfst uns felbft die Perfönlichkeit von fo aufsergewöhnlichen Erfcheinungen wie Erwin von Strafsburg und Gerhard von Rile nur in undeutlichen Schattenriffen erkennen. Deshalb fafst denn auch unfer vierter Abfchnitt das Gefammtbild des um die Bauhütte fich gruppirenden Lebens in eins zufammen. —

In lieblicher hügelreicher Gegend zwifchen den Abhängen des Vogelgebirges und der hohen Rhön, etwa hundert Kilometer von Mainz entfernt, hatte Sturm, ein Schüler des heiligen Bonifacius, nach langem vergeblichem Suchen an der fifchreichen Fulda, den ihm für eine Kloftergründung zufagenden Platz gefunden. Nachdem die königliche Schenkung des Landesgebietes erfolgt war, begann im Jahre 744 der Bau der Kirche durch Werkleute, die Bonifaz felbft mit fich von Mainz herbeigeführt hatte. Schnell wuchs das Klofter an Kopfzahl der Bevölkerung und an Bedeutung, fo dafs es kaum ein halbes Jahrhundert nach feiner Gründung zu den angefehenften Abteien auf deutfchem Boden zählte und in Bezug auf feine Bauten geradezu den erften Rang einnahm. Denn mit Sturms Nachfolger Baugulf (779—802) begann eine Reihefolge von Aebten, deren Regierungszeit durch eine ununterbrochene Serie von grofsen Bauunternehmungen bezeichnet ift. Zugleich erblühten die Schulen, in denen fich die Künftler, die das Klofter für feine Zwecke brauchte, und die nach der Regel des heiligen Benedikt Mönche fein mufsten (fiehe im Leben des Tuotilo), bildeten. So hohe Bedeutung mafs man in Fulda der Kunftthätigkeit bei, dafs der Convent, als Baugulf im Jahre 802 die äbtliche Würde niederlegte, den bisherigen Architekten und Leiter der Kunftfchule Ratger zu feinem Nachfolger erwählte. Mit rückfichtslofer Vernachläffigung des Wohlbehagens feiner Mönche gab diefer fich nach der Inthronifation ganz feiner Bauluft hin. Gelder, welche für Kirchen und wohlthätige Zwecke oder die Küche beftimmt, floffen in die Baukaffe; an Stunden und Tagen, welche der Gewohnheit gemäfs der andächtigen Befchaulichkeit gewidmet waren, mufsten die Brüder an den Bauten arbeiten. Dies führte zu wiederholten Befchwerden vor dem Kaifer, die freilich, fo lange Karl lebte, erfolglos blieben. Ja bei mehrfachen von ihm angeordneten Vifitationen des Klofters durch benachbarte Bifchöfe er-

hielt jedesmal der Abt Recht. Erſt unter dem ſchwachen Ludwig gelang es dem unzufriedenen Convent den Kaiſer für ſich zu gewinnen und die Abſetzung Ratgers durchzuſetzen. So mufste dieſer die Beendigung ſeines groſsen Kirchenbaues im Kloſter, unter zahlreichen andren Gotteshäuſern das Hauptwerk ſeines Lebens, ſeinem Nachfolger Eigil überlaſſen, der von ganz derſelben Bauluſt beſeelt war, nur, klüger als jener, mehr Rückſicht auf die Bequemlichkeit ſeiner Mönche nahm.

Ratgers Salvatorkirche, deren Bau wir etwa in die Jahre 805—819 zu ſetzen haben, ging bereits 937 durch Brand zu Grunde. Sie iſt aber trotzdem geſchichtlich von Bedeutung, weil in dieſer Baſilika mit ihrem Doppelchor, den beiden Krypten, der Säulenſtellung etc. der Generaltypus der groſsen Kathedral- und Abteikirchen in Deutſchland für die nächſten Jahrhunderte, ſoweit wir es heute überſehen können, zum erſten Male aufgeſtellt war. Es iſt wahrſcheinlich, daſs die doppelchörige Anlage, die ſo charakteriſtiſch für die deutſche Baukunſt des früheren Mittelalters iſt, in Fulda in Folge beſtimmter lokaler Bedingungen ſelbſtändig (neben vereinzelten älteren auſserdeutſchen Beiſpielen) erfunden und von hier aus auf die Kathedrale von Köln (814) und die Abteikirche von St. Gallen (822), deren Grundriſs uns noch heut in der berühmten St. Gallener Pergamentenzeichnung erhalten, übertragen worden iſt.

In die Fuldaer Kloſterſchule nun kam, in zarter Jugend, Einhart und wurde hier Zeuge des beginnenden Ruhmes Ratgers, vielleicht ſogar ſein direkter Schüler. Er war etwa um das Jahr 770 geboren und ſtammte aus einem edlen fränkiſchen Geſchlechte des rechten Rheinufers. Seine ausgezeichneten Fähigkeiten und rühmlicher Fleiſs erregten die Aufmerkſamkeit Baugulfs, der ihn in Folge des Verlangens Karls, die talentvollſten Zöglinge der Kloſterſchulen um ſich zu vereinigen, damit ſie mit ſeinem Söhnen erzogen würden, dieſem praeſentirte. So gelangte Einhart ſchon früh in die Nähe des Kaiſers, aus der er in Zukunft nur ſelten und dann jedesmal nur für kürzere Zeit ſchied. Mit Fulda aber blieb er trotzdem beſtändig in einiger Verbindung: von hier holte er ſich noch im Alter Rath, wenn ihm beim Studium des Vitruv einzelne Ausdrücke unverſtändlich waren, in die dortige Schule that er einen ihm naheſtehenden Jüngling, Vuſſinus; auch einer ſeiner Verwandten, Werdrikus, war im Kloſter gebildet worden, und der Fuldaer Mönch, Schriftſteller und Maler Brun Candidus wurde zur weiteren Ausbildung zu ihm (nach Aachen ?) geſandt u. ſ. f.

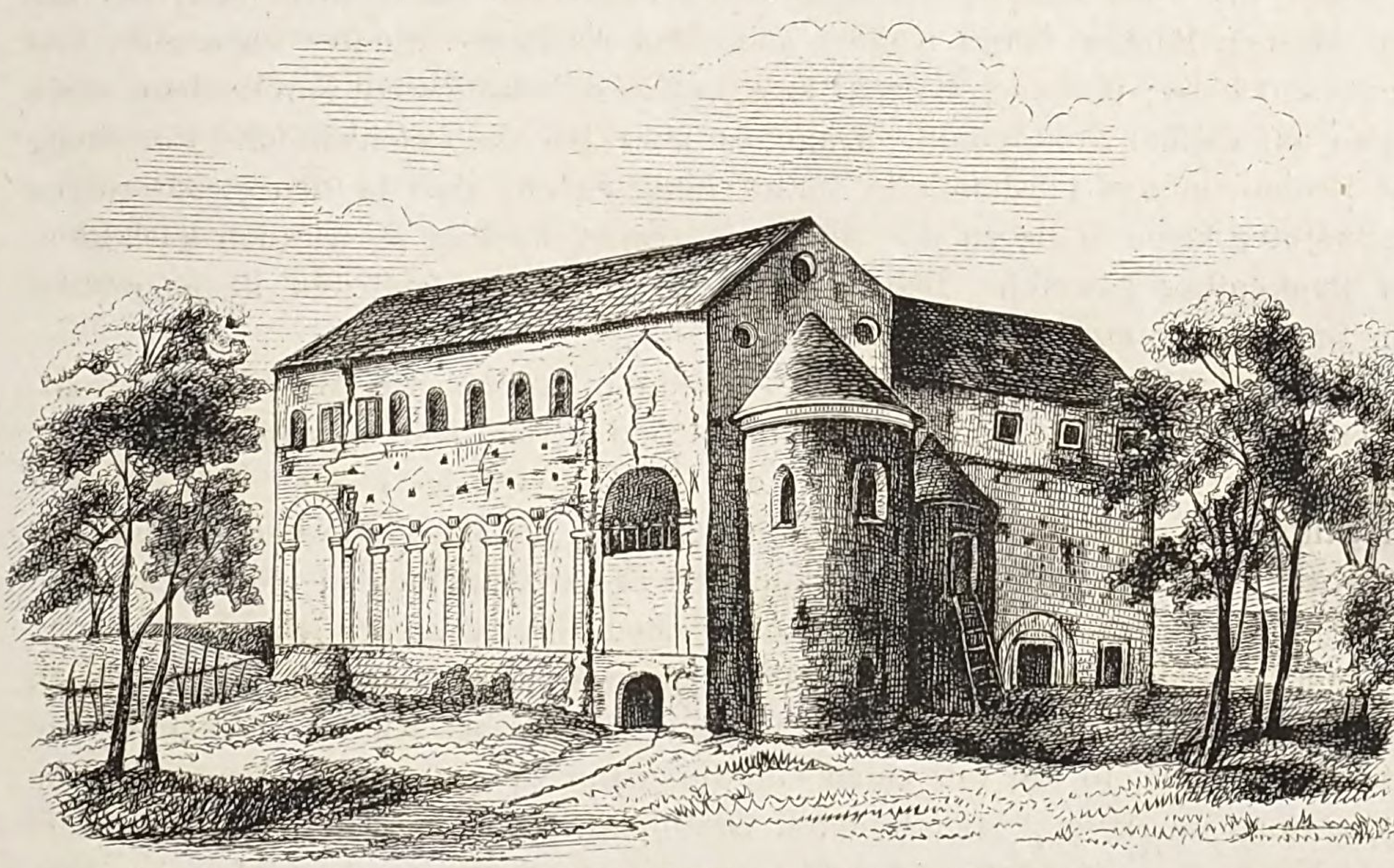
Bei den wenigen darauf zielenden Aeuſserungen der Zeitgenoſsen iſt es ſchwer ſich ein klares Bild von der Stellung Einhart's am Hofe Karls zu machen. Am eheſten wird man in Hinblick auf moderne Verhältniſſe ſagen können, er ſei Generalintendant der kaiſerlichen Schlöſſer geweſen, zu deſſen Reſſort auch die oberſte Leitung der Bauten gehörte. Zugleich aber war er Staatsmann und als ſolcher, wenn man es ſo nennen will, Mitglied des geheimen Rathes, nicht aber Geheimſecretär Karls, wie öfter behauptet worden. Auf politiſchem Gebiete begegnen wir ihm zum erſten Male im Jahre 802, wo der damals etwa Zweiunddreiſsigjährige unter jenen Groſsen des Reiches genannt wird, denen die den Sachſen abgenommenen Geiſseln zur Bewachung anvertraut wurden. Vier Jahre ſpäter überbrachte er das Teſtament Karls, welches für den Fall von deſſen Tode

den Theilungsmodus des Gesammtgebietes unter die damals noch lebenden vier Söhne bestimmte, dem Papst Leo nach Rom. Als dann die drei ältesten Prinzen vor dem Vater in das Grab gesunken, war es Einhart's Rath, der den alternden Kaiser bewog, zur Vermeidung späterer Conflikte auf dem Reichstage zu Aachen, 813, Ludwig (den Frommen) zum Mitregenten zu proclamiren. Hatte er hierdurch besondere Ansprüche an die Dankbarkeit des neuen Kaisers gewonnen, so stand er demselben doch auch sonst schon nahe. Zu den Abteien und Pfründen, mit denen ihn bereits Karl dotirt, fügte Ludwig neue, und als dieser schon drei Jahre nach seiner Thronbesteigung nach des Vaters Beispiel seinen Erstgeborenen, den jungen Lothar, zum Mitkaiser annahm, stellte er ihm Einhart als Rathgeber zur Seite. Trotz des intimen Verhältnisses aber zwischen Lehrer und Schüler war des ersteren Bemühen in den mit den Jahren wachsenden Differenzen zwischen Vater und Sohn den Frieden zu vermitteln, fruchtlos. Noch aus dem Jahre 830 besitzen wir von ihm einen schönen Mahnbrief an Lothar, in dem er ihn beschwört, von der geplanten Empörung abzustehen. Es war vergeblich! Vertrauensmann beider Parteien vermochte er es doch nicht, das dem Abgrund entgegen rollende Rad aufzuhalten.

Dies hoffnungslose Ankämpfen gegen die allgemeine Auflösung aller Verhältnisse erfüllte ihn endlich mit Ueberdrufs an dem Getriebe des Hofes. Schon seit dem Tode Karls scheint er mit der Absicht umgegangen zu sein, sich allmälig von den Geschäften zurückzuziehen. Wenigstens schenkte ihm Ludwig auf seine Bitte schon im Jahre 815 die Domaine Michelstadt im Odenwalde, und er verlebte von nun an, wenn es anging, gern den Sommer dort, während ihn der Dienst für die Wintermonate noch durch längere Zeit in die Nähe des Kaisers zurückrief. Doch seinem einsichtigen Verstande und dem durch die Schule und das Vorbild seines grofsen Lehrmeisters gereiften staatsmännischen Blicke konnte die von subjektiver Willkür dictirte Politik des wenig thatkräftigen Ludwig unmöglich zusagen; gern hätte ihn jener gehalten, allein als er wiederholt die Erfahrung gemacht, wie wenig sein warnendes Wort trotz aller Freundschaft, die ihn mit den Mitgliedern des Kaiserhauses verband, von dauerndem Einflufs war, da trat er, an der Rettung der Schöpfung Karls verzweifelnd, ganz aus dem Dienste zurück, um auf seinem einsamen Besitzthum in gelehrten Studien und frommen Werken den tosenden Weltbrand möglichst zu vergessen.

Vielleicht erst nach Karls Tode hatte er sich vermählt, wenigstens wird seine Gattin Imma im Jahre 815 zum ersten Male erwähnt. Sie stammte gleich ihm aus vornehmem fränkischem Geschlechte; ihr Bruder Bernhard war Bischof von Worms und Abt von Weifsenburg. Wenn eine erst im XII. Jahrhundert entstandene Sage sie zur Tochter Karls des Grofsen macht, so ist dies ebenso grundlos, wie die damit in Verbindung gebrachte Anekdote von der nächtlichen Entdeckung der beiden Liebenden durch den Kaiser selbst, als gerade frisch gefallener Schnee den Hof deckte und Imma den Geliebten, damit dessen Fufsspuren sie nicht verriethen, auf ihren Schultern über den Hof getragen habe. Die Ehe war noch im Jahre 819 kinderlos, und man müfste annehmen, dafs jener Vussinus, den wir oben als Mönch in Fulda erwähnt, erst nach dieser Zeit geboren sei, wenn man aus der Bezeichnung »Sohn« in einem übrigens nicht einmal ganz zweifellos

echten Briefe Einhart's an ihn auf ein leibliches Verhältnifs fchliefsen will, wie Pertz gethan. Dazu aber ift kein Grund vorhanden, da die Ausdrücke «fili» und «mi nate» in jener Zeit häufig als reine Zärtlichkeitswendungen von älteren Männern gebraucht werden, und es ift deshalb natürlicher, jenen Jüngling nur als einen Lieblingsfchüler oder Pflegefohn Einhart's zu betrachten. Im Jahre 836 entrifs ihm der Tod die Gattin. Rührend ift die Klage des fich vereinfamt fühlenden Greifes um fie, die ihm auch geiftig nahe geftanden. Und nicht nur aus feinen eigenen Worten fondern auch aus dem Beileidfchreiben feines Freundes des Abtes Lupus von Ferrières geht es hervor, dafs Imma in der That eine



Totalanficht der Einhart-Bafilika. (Klofterruine Steinbach.)

bedeutende Frau gewefen fein mufs. Von Ingelheim aus machte fogar der alternde Kaifer den Abftecher nach Michelftadt, um dem langjährigen Freund und Genoffen Troft zuzufprechen.

Einhart's heut wohlbegründetfter Ruhm beruht in erfter Linie auf feinen Leiftungen als Schriftfteller. Wenn wir auch hier nicht näher auf diefe Seite feiner Thätigkeit eingehen können, fo feien doch die Hauptwerke wenigftens genannt. Wahrfcheinlich im Auftrage Karls und am Hofe felbft entftanden die Annalen (die fogenannten Königsannalen). Nach Ueberarbeitung älterer von anderer Hand herrührender Theile begann er mit dem Jahre 796 felbftändig die Aufzeichnungen und führte fie Jahr für Jahr bis 829 fort, wo er die Schilderung der immer trauriger werdenden Weltlage Andern überliefs. Die diefer Arbeit eigenthümlichen Vorzüge treten noch deutlicher in feinem Leben Karls des Grofsen hervor, ein Werkchen, welches trotz aller prägnanten Kürze nach Form

und Inhalt die vollendetſte Kaiſerbiographie des ganzen Mittelalters iſt. Sie entſtand in der Zeit zwiſchen 814 und 820. Zeigt ſich Einhard in dieſen Schriften als gewiegter mit freiem Blick begabter Staatsmann, ſo lernen wir den Menſchen mehr aus ſeinen geſammelten Briefen kennen. Auf ein viertes Werk kommen wir unten zurück.

Viel weniger greifbar ſteht uns der Künſtler Einhart gegenüber. Nicht einmal welche der drei bildenden Künſte ſeine eigentliche Domaine geweſen, iſt ausdrücklich überliefert. Seit der gelehrte Benediktiner Mabillon (1632—1707) ihn zuerſt auch kunſtgeſchichtlich betrachtet, hat man ſich nach deſſen Vorgang gewöhnt, ihn ohne weitere Kritik als den Architekten Karls anzuſehen, der mit den übrigen Bauten ſeines Kaiſers auch das Aachener Münſter entworfen und ausgeführt habe; und auch Kreuſer ſteht in ſeinem »chriſtlichen Kirchenbau« noch genau auf dieſem Standpunkt. Daneben aber hat die geſchichtliche Forſchung ſeit Beginn unſeres Jahrhunderts darauf hingewieſen, daſs in den gleichzeitigen Nachrichten keine Stelle zu der Annahme zwingt, Einhart ſei wirklich ausführender Baukünſtler geweſen. Bei dieſen Meinungsverſchiedenheiten iſt es nöthig, den Sachverhalt etwas näher anzuſehen.

In der karolingiſchen Akademie — wenn man von den ähnlichen Verhältniſſen der Renaiſſancezeit dieſen Namen auf den ſich um Karl ſchaarenden Gelehrtenkreis übertragen darf — führte er den Namen »Beſeleel« nach dem Erbauer der Stiftshütte, »dem Meiſter vom Stamme Juda, der die Gabe beſaſs, künſtlich zu arbeiten am Gold, Silber, Erz, künſtlich Stein zu ſchneiden und einzuſetzen und künſtlich zu zimmern am Holz, zu machen allerlei Werk« (Exod. 31. 2—5). Die künſtleriſche Thätigkeit Einhart's iſt durch dieſen Beinamen geſichert. Auch ſonſt berichten die Zeitgenoſſen mehrfach, daſs er als Künſtler «viele Werke geſchaffen» habe, ſo um nur einen Gewährsmann zu nennen, Rhabanus Maurus in der oben im Auszug abgedruckten Grabſchrift. Welcher Art aber war dieſe Thätigkeit? Brun Candidus, den Ratger zu ſeiner weiteren Ausbildung zu Einhart ſandte, war Maler, vermuthlich alſo übte auch der Lehrer dieſe Kunſt, doch wiſſen wir darüber gar nichts Näheres und müſſen alſo von dieſer Seite ſeines Könnens abſehen. Eine ſcheinbare Gewiſsheit bringt die Nachricht eines Mönches und Annaliſten aus der Abtei St. Wandrille, der erzählt der Abt Anſigis ſeines Kloſters ſei Werkmeiſter (exactor operum regalium) am Aachener Münſter unter Oberleitung von Einhart geweſen. Dem gegenüber aber hat man darauf hingewieſen, daſs ein ſolcher Oberleiter nicht ſelbſt Architekt zu ſein brauchte, gerade ſo wenig wie etwa unſere heutigen Bautenminiſter, daſs weiter auch unter dem »exactor operum regalium« durchaus nicht gerade ein Architekt zu denken ſei, man vielmehr eher einen Direktor der Ateliers für Plaſtik und Malerei darunter zu verſtehen habe. — Allein wie ſo oft hat man auch hier durch Hervorheben von Einzelheiten den Ueberblick über das Ganze verloren: In ſeinen Schriften ſpricht Einhart gern von ſeinen Bauten in Michelſtadt und Seligenſtadt und zwar mehrmals in einer Weiſe, die man, ohne dem Text Gewalt anzuthun, weit eher auf den Baumeiſter als auf den bloſsen Bauherrn beziehen muſs (cum non solum domos et habitacula ad manendum verum etiam basilicam . . non indecori operis aedificassem, und: cum ad basilicam noviter a me

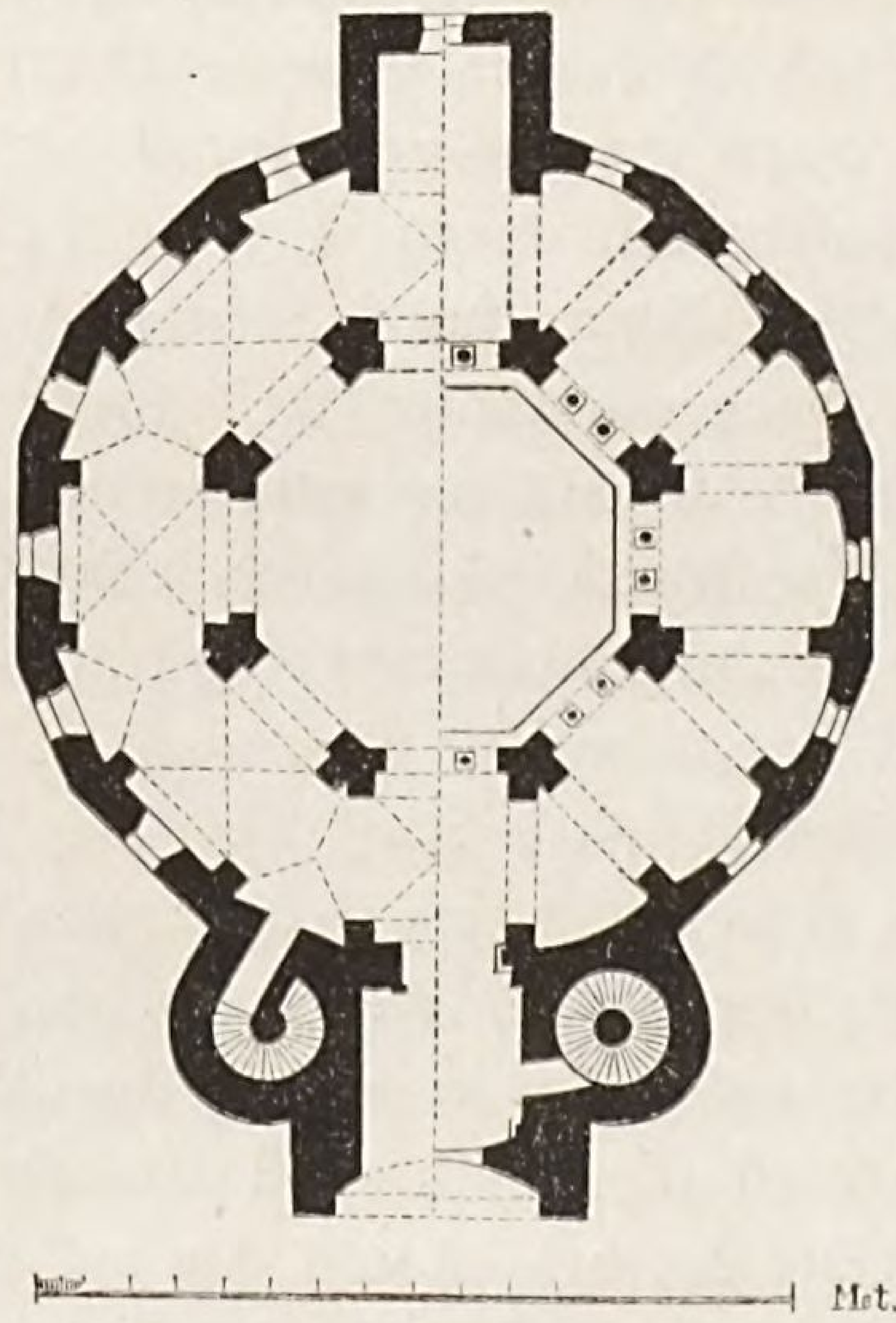
constructam sed nondum dedicatam venissent etc. etc.). Dazu kommt seine Beschäftigung mit Vitruv, wie seine praktisch in den Bau eingreifende Fürsorge, indem er einmal das Blei zur Dachdeckung, ein ander Mal eine (kleinere) Anzahl Ziegel nach bestimmten Maafsen bestellt. Das Interesse für Architektur geht hieraus unzweifelhaft hervor. Aber ausdrücklich nennen ihn, und das ist das Entscheidende, die Zeitgenossen glänzend begabt auf allen Gebieten der bildenden Künste, nur fehlt uns heut, wie gesagt, jeder Anhalt, seine Bedeutung als Maler und Bildhauer zu ermessen. Wenn aber ein solcher Mann an der Spitze der Aachener Hütte stand, so ist mit Zuversicht zu behaupten, dafs er auch mafsgebenden Einflufs auf Plan und Anlage des Baues gewonnen. Freilich darf man ihn in Rücksicht auf seine sociale Stellung nicht als eigentlich ausführenden Werkmeister denken, wie uns denn auch eine Anzahl von Männern, die unter ihm thätig waren, genannt werden, zunächst Ansigis, dann ein weiterer Abt Udalrich als Plastiker und ein Meister Odo als Architekt. Für die Einwirkung Einhart's läfst sich endlich gerade beim Aachener Münster wenigstens mit einiger Wahrscheinlichkeit auch ein innerer Grund anführen. Reichere Kenntnisse in den exacten Wissenschaften waren in jener Zeit äufserst selten, Einhart aber galt nach dem Zeugnisse Alkuins für Autorität in diesen Dingen. Nun liegt gerade die Bedeutung des Aachener Baues weit mehr als in den Kunstformen auf Seiten der Construction. Während die ersteren in keiner Weise etwas aufserordentliches bieten, ist die Construction namentlich der Gewölbe der Empore eine so fein berechnete, dafs ihr Zeichner über eine für seine Zeit staunenswerthe mathematische Kenntnifs verfügt haben mufs. Das aber pafst vorzüglich auf Einhart.

Im Hinblick auf alle diese Punkte wird man die ältere Ansicht wieder aufnehmen müssen, welche die etwa erhaltenen Zeugen der künstlerischen Bethätigung Einhart's auf dem Gebiete der Architektur suchte und an den einzigen Bau Karl's des Grofsen, der bis auf uns gekommen, das Münster zu Aachen, seinen Namen knüpfte. In den letztverflossenen Jahren ist dann die archäologische Forschung so glücklich gewesen, die Reste der beiden von ihm auf seinen eigenen Besitzungen erbauten Kirchen von Michelstadt und Seligenstadt innerhalb der späteren Umbauten wiederaufzufinden, so dafs man jetzt drei Werke an seinen Namen knüpfen kann, ein Fall, der in der frühmittelalterlichen Baukunst äufserst selten ist.

Zu Aachen befafsen die Karolinger schon um die Mitte des Jahrhunderts eine Pfalz, die Karl, dem die dortigen Bäder wohlthaten, später von Grund aus neu aufbauen liefs. Von diesem seinem Palaste ist jedoch heut nichts mehr erhalten, und selbst die sorgfältigsten Untersuchungen haben kaum vermocht über die Lage desselben genauere Auskunft zu geben. Nur so viel wissen wir, dafs der Bau mit aufserordentlichem Prachtaufwande geführt wurde, dafs Schaaren von Kunsthandwerkern aller Art, die zum Theil von fernher herbeigeholt worden, thätig waren, und dafs selbst ein Theil der Baumaterialien, kostbare Marmorsäulen etc. aus Italien mit unsäglichen Mühen über die Alpen bis hierher geschafft wurden. Ebenso einzelne plastische Werke, so die heut untergegangene Reiterstatue Theoderichs des Grofsen aus Ravenna und die noch erhaltene antike Bärin, welche lange Zeit für eine der karolingischen Periode angehörige Copie der Wölfin auf dem römischen Kapitol galt. Erhalten ist dagegen die Palast-

kapelle, zugleich die grofse Hof- und Staatskirche des Reiches, die wir in architektonifcher Beziehung als die Summe des künftlerifchen Könnens der Zeit anfehen dürfen. Sie war es, die der Stadt im Franzöfifchen den Namen gab (Aix-la-Chapelle). Im Bezirk des Palaftes felbft gelegen ftand fie durch einen hölzernen Gang in ihrem Obertheile direkt mit den kaiferlichen Gemächern in Verbindung. Der Bau begann im Jahre 796 und wurde 804 geweiht.

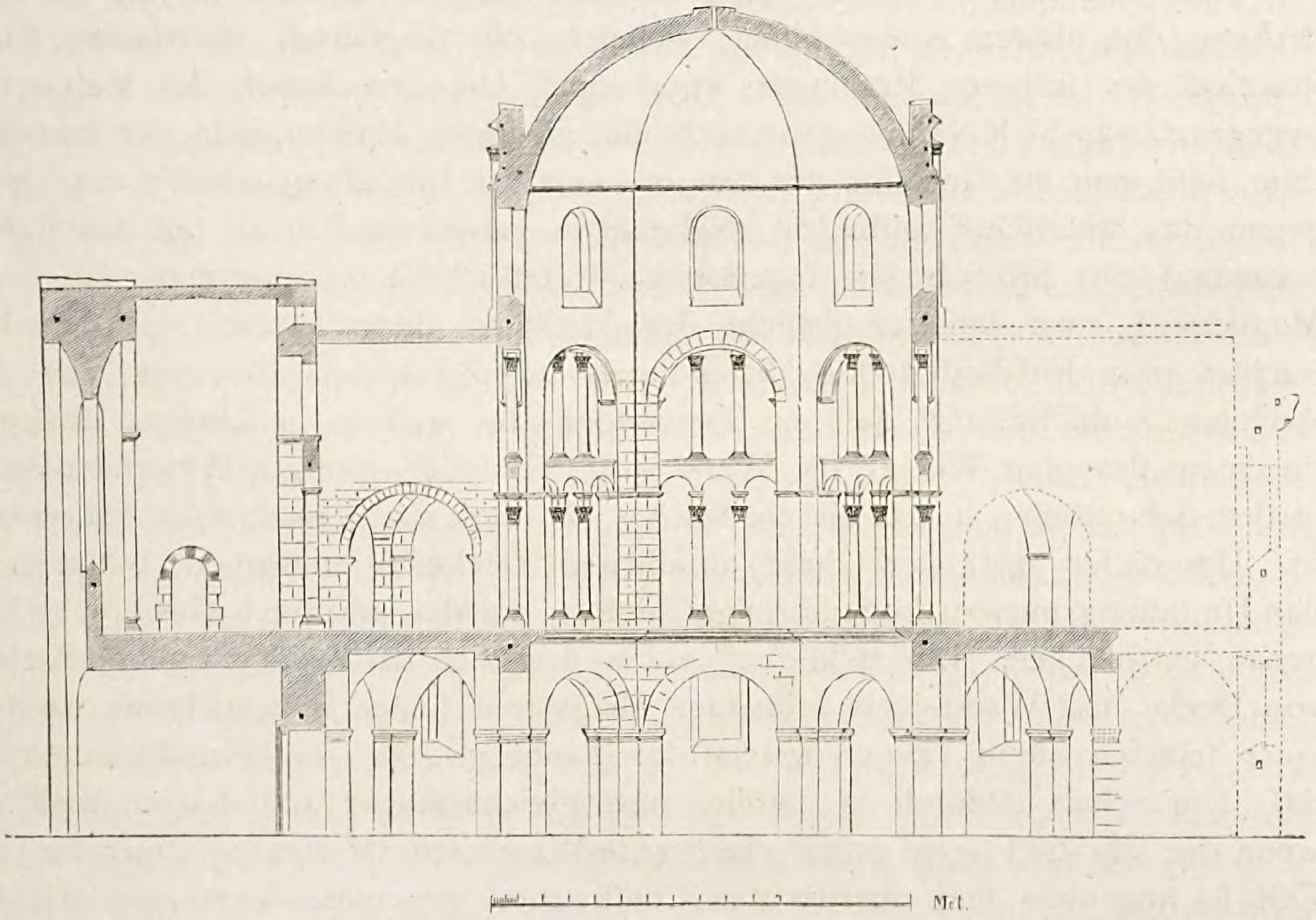
Die Anlage befteht aus einem mittleren mit achtfeitiger halbrunder Kuppel überwölbten Achteck, um welches fich in zwei Gefchoffen ein Seitenfchiff legt. Dies ift aus dem Sechszehneck mit abwechfelnd gröfseren und kleineren Seiten conftruirt, fo dafs fich im Obergefchofs zwifchen je zwei rechteckige Gewölbejoche der Decken jedes Mal ein dreifeitiges mit der Spitze gegen den Mittelfchiffspfeiler gekehrtes Gewölbefeld einfchiebt. Der Hauptraum fteigt bafilikaartig über das Nebenfchiff hinaus und empfängt durch Oberfenfter direktes Licht. Mit Recht



Aachen. Palaft-Kapelle. Grundrifs.

nennt Einhart die Kirche deshalb »Bafilika«, eine Aeufserung die nicht immer richtig verftanden worden. Ein rechtwinkliges, gleichfalls zweiftöckiges Altarhaus fchlofs den Bau im Often ab. Es ift heut verfchwunden und ein fchlanker frühgothifcher Chorbau aus dem Jahre 1353 nimmt feine Stelle ein. In hoher Bogennifche präfentirt fich im Weften die rechtwinklige von zwei runden Treppenthürmchen flankirte Vorhalle. Das Syftem des Hauptfchiffes entwickelt fich, wie der Durchfchnitt zeigt, fo, dafs die rundbogige Arkade des Erdgefchoffes fich über einem einfachen Kämpfergefims ohne Detailgliederung aber in gefälligem Verhältnifs gegen das Nebenfchiff öffnet. Darauf folgt in der Höhe des Fufsbodens der Empore ein Gurtgefims. Die ganze Höhe der Galerie ift in jeder Achtecksfeite in einer grofsen Arkade erfchloffen, die aber durch Einfügung zweier Säulenftellungen über einander doch wieder in fich gegliedert ift. Am Kämpferanfatz der Kuppel fchliefst ein zweites Gurtgefims das Ganze ab. Die Pfeilerbildungen find fo einfach wie nur denkbar; die Fenfterfchrägen und Gurtbögen

gar nicht gegliedert, die wenigen Gefimfe höchft anfpruchslos. Diefes Fehlen der Detailbildungen aber ift bedingt durch die urfprüngliche Decorationweife des Innern. Der ganze Raum nämlich war, wie Verfaffer glaubt, von oben bis unten mit Mofaikgemälden auf Goldgrund bedeckt, wie dies S. Marco in Venedig noch ganz, S. Vitale in Ravenna wenigftens theilweife zeigt. Das vorige Jahrhundert erft fetzte an Stelle der Refte diefes prachtvollen Schmuckes eine nüchterne Stuccodecoration. Bei der gegenwärtigen Reftauration der Kirche, aber foll wenigftens ein Theil der Mofaiken im Anfchlufs an vorhandene ältere Zeichnungen erneuert werden. Die Fufsböden deckte buntes Steinmofaik. Alle Pfeilerbögen und der



Aachen. Palaft-Kapelle. Durchfchnitt.

ganze untere Theil des Bauwerkes waren in Quadermauerwerk hergeftellt, der Reft aus Bruchfteinen. In fpäterer Zeit verändert find nur der Oberbau der Vorhalle, das urfprüngliche Zeltdach der grofsen Kuppel und das Altarhaus, weshalb unfer Holzfchnitt von ihnen abfieht.

Bei diefer originellen hier in den gröbften Zügen fkizzirten Geftalt des Bauwerkes drängt fich die Frage nach den Gründen auf, die gerade für diefe hoch bedeutende Schöpfung eine von der allgemein gültigen Form der abendländifchen Kirchenanlage abweichende Geftaltung wählen liefsen; um fo mehr, als ein St. Gallener Mönch, der uns eine Reihe von Anekdoten zum Leben Karl's aufbewahrt hat, angiebt, der Bau fei nach der eigenen Dispofition des Kaifers ausgeführt, was denn doch, wenn es überhaupt auf Wahrheit beruht, befonders auf diefe abnorme Gefammtform bezogen werden mufs. Die Anficht, dafs etwa byzantinifche Hofkirchen das Vorbild abgegeben, ift längft verworfen; mit mehr Grund hat man auf die Kirche S. Vitale in Ravenna hingewiefen und in Aachen

eine freie Copie diefes Werkes fehen wollen. Zweifellos war der prachtvolle mofaikengefchmückte Bau des Julianus Argentarius mit feinen Erinnerungen an Juftinian dem Kaifer bekannt; er oder feine Architekten haben fich feiner auch bei der Conception der Aachener Kirche erinnert. Mehr aber als der Gefammteindruck von S. Vitale hat in Aachen nicht eingewirkt; in allen Einzelheiten ftehen beide Bauten felbftändig neben einander. Nur die Idee eines achteckigen Mittelraumes, der über ein zweigefchoffiges Seitenfchiff noch emporfteigt, mit dem quadraten Altarhaus im Often und einer ähnlichen Vorhalle im Weften ift ihnen gemein. Namentlich ift das Aachener Gewölbefyftem durchaus felbftändig.

Ganz befondere Aufmerkfamkeit verdient hier, wie fchon erwähnt, die Eindeckung des oberen Seitenfchiffes; vielleicht die forgfältigft überdachte Conftruction des früheren Mittelalters überhaupt. Um dem Schub der Kuppel zu begegnen, was in Ravenna namentlich die niedrigen Halbkuppeln der Exedren thun, liefs man die Gewölbe der Empore von den Umfaffungsmauern aus fchräg gegen das Mittelfchiff anfteigen, wodurch fie gewiffermafsen als um das Ganze herumlaufende Strebebogen functioniren. Aefthetifch gewann man dabei die Möglichkeit einer befferen Anficht der Mofaiken diefer Decken für den Betrachter vom Fufsboden des Mittelraumes aus. Zugleich aber war fich der Architekt wohl bewufst, dafs ein Tonnengewölbe, welches in fchräger Richtung (in einem ftumpfen Winkel) die Wand trifft, erheblich weniger Widerftandskraft in den Schnittlinien befitzt als ein folches, bei dem der Schnittwinkel ein rechter ift. Um diefen trotz der fchräg abfallenden Decke zu gewinnen, bildet er in den Umfaffungsmauern bogenförmige Nifchen, die den einzelnen Gewölbebreiten genau entfprechen. Der Schildbogen, in dem fich die beiden Cylinderflächen von Decke und Wand jetzt fchneiden, liegt nun feiner Hauptrichtung nach in einer fchiefen Ebene, gegen welche das Tonnengewölbe winkelrecht anfällt, fo dafs fein Schub dadurch viel voller und gleichmäfsiger aufgefangen wird, als wenn die fchräge Fläche gegen die gerade Wand liefe (Mertens). Einer für jene Zeit fo ungemein fein überdachten Conftruction gegenüber kann man fich des Verdachtes kaum erwehren, dafs irgend ein heut verfchwundenes Bauwerk des Alterthums das Vorbild dafür abgegeben. Zu den Feinheiten der Conftruction ift ferner die gefchickte Anbringung von Strebepfeilern an der Mittelkuppel zu rechnen. Im Innern als Theil des Mittelfchiffspfeilers functionirend, treppen fie fich dicht über den Pultdächern des Seitenfchiffes ab und fteigen an den Ecken des Obergefchoffes in Form ziemlich ftark ausgefprochener Pilafter mit Compofitkapitellen auf. Bekanntlich ift der Strebepfeiler an den römifchen Gewölbebauten durchaus nichts feltenes. Von ihnen lernte ihn die romanifche Baukunft Frankreichs kennen, während er Deutfchland mit alleiniger Ausnahme von Aachen in vorgothifcher Zeit fremd ift. An feiner Stelle herrfcht hier die Lifene. Sein Vorkommen in Aachen deutet alfo auf ein Studium antiker Bauten, wie denn ein folches auch aus allen Details hervorleuchtet. Trotz aller Verwilderung und Rohheit der Form ftanden Künftler und Handwerker noch immer auf dem Boden der römifchen Tradition. Wie fehr man aber zugleich doch fchon das richtige Verftändnifs für die antike Formgebung verloren, zeigt gerade der Abfchlufs diefer Streben, die ganz finnlos in korinthifche Kapitelle auslaufen.

Man hat vermuthet, diefe hätten das Hauptgefims getragen; das aber war nicht der Fall. Die Kapitelle waren vielmehr nur ein ungefchickter ornamentaler Abfchlufs des Pfeilers.

Die originelle Portalbildung mit der von zwei runden Treppenthürmchen flankirten Vorhalle und ihrer grofsen Bogennifche ift das Vorbild für eine Reihe ähnlicher Anlagen geworden, in denen nur die Eingangsnifche fortfällt. Noch die gewaltige Façade des Domes zu Paderborn (1068) beruht auf dem hier nach ravennatifchem Vorgange gegebenen Motive. Ueber dem Portal öffnete fich eine Art Loggia, welche durch diefelbe zweigefchoffige Säulenftellung gegliedert war wie die Arkaden des Innern. Ob auch hierfür die heut verfchwundene ältefte Vorhalle von S. Vitale den Anftofs gegeben, ift zweifelhaft, ficher findet fich eine verwandte Anordnung an den Reften des Palaftes Theoderichs. Wie noch heut in Rom der Papft an feftlichen Tagen von den ganz analogen Loggien der Peterskirche und des Laterans dem verfammelten Volke den Segen ertheilt, fo hat auch hier wohl der Kaifer fich bei befonderen Gelegenheiten öffentlich gezeigt. Im Obergefchofs haben wir den Glockenftuhl zu denken, nicht aber auf den kleineren Rundthürmen, wie bisweilen angenommen wird.

Zieht man fchliefslich die Summe des Charakteriftifchen an diefem Bauwerk, um dadurch ihm und fo zugleich feinem Baumeifter ihre Stellung in der Gefammtentwickelung anzuweifen, fo mufs man geftehen, dafs der Hauptwerth namentlich nach dem Untergange der Mofaiken faft ausfchliefslich in der Art des Aufbaues liegt; und ftellt man diefen mit älteren Rundbauten zufammen, fo findet man, dafs das Beftreben den Druck der grofsen Kuppel auf gewiffe Einzeltheile des Werkes hinzulenken und den Reft der Mauern möglichft zu entlaften, wie es uns im Gegenfatz zu der Wölbung des Pantheon an der Minerva medica zu Rom und San Vitale zu Ravenna entgegentritt und wie es in geradezu glänzender Weife S. Lorenzo maggiore in Mailand zeigt hier keine Fortfchritte macht, indem an diefem Bau wieder die ganze Umfaffungsmauer mit ihren Gewölben die tragende Function ausübt, welche die acht Kuppelpfeiler mit ihren Streben felbftändig nicht zu leiften vermöchten (Mertens). Wohl aber ift die Wölbungsweife im Einzelnen ein Zeugnifs von der hohen Bildung des Architekten. Zu beachten ift endlich, dafs die Kirche conftructiv ein völliger Pfeilerbau war. Die rein decorativen Säulen, welche die oberen Arkadenöffnungen füllen, ftammen von einem antiken Bau.

Mit Bewunderung fahen die Zeitgenoffen auf das Werk, und trotz feiner aufsergewöhnlichen Form und der für architektonifche Unternehmungen wenig geeigneten Zeit, die bald folgte, ift der Einflufs deffelben auf die gleichzeitige Baukunft deutlich zu verfolgen. Nicht dafs fich von der halb antiken Ornamentik und Conftruction der Stil weiter entwickelt hätte; die Einwirkung bleibt vielmehr rein äufserlich. Die ungewöhnliche Gefammtgeftaltung wurde einfach mehr oder minder getreu copirt. Zunächft fcheint die Anlage vorbildlich für die kaiferlichen Pfalzkapellen geworden zu fein. Im Nymwegen entftand im Anfchlufs an den dortigen Palaft noch unter Karl eine Reproduktion; unter Ludwig eine folche zu Diedenhofen, und felbft die zweigefchoffigen faft immer quadraten Schlofskapellen an romanifchen Burgen noch laffen freilich fehr verdunkelt das Nach-

wirken des Aachener Baues erkennen. Doch auch an Klöftern und Bifchofsfitzen ahmte man das Werk Einhart's nach, fo zu Mettlach in dem fogenannten alten Thurm, zu Lüttich in der St. Johannskirche, in der Kirche des Nonnenklofters zu Ottmarsheim, an dem verfchwundenen alten Dom zu Magdeburg und wenigftens theilweis an der Stiftskirche zu Effen. Befonders fcheint auch den Zeitgenoffen die originelle Gliederung der grofsen Arkadenöffnungen ins Auge gefallen zu fein. Es ift dies gleichfalls eine antike Behandlungsweife, deren älteftes uns bekanntes Beifpiel wir in der urfprünglichen Geftaltung des Pantheon (nach Adlers Reftauration) zu fehen haben, die aber in den Thermenanlagen der fpäteren Zeit ziemlich beliebt gewefen zu fein fcheint. Sie kehrt ohne weiteren Anfchlufs an die Aachener Formen in der erften Hälfte des XI. Jahrhunderts in der Kirche Maria im Kapitol zu Cöln wieder, verfchwindet aber dann aus der mittelalterlichen Baukunft. —

Auf feiner Befitzung Michelftadt in der heutigen heffifchen Provinz Starkenburg hatte Einhart fchon vor 819 eine mönchifche Anfiedlung »eine Cella« gegründet, die er in jenem Jahre in Gemeinfchaft mit Imma für den Fall ihres kinderlofen Abfterbens dem Klofter Lorfch vermachte. In der Abficht das Anfehen dieser feiner Stiftung zu heben, ftrebte er danach, fie in den Befitz wunderthätiger und damit den Zuflufs von Gläubigen befördernder Reliquien zu fetzen. Lange Zeit war jedes Bemühen umfonft, denn derartige Schätze wurden von ihren Befitzern felbftverftändlich nur in den allerfeltenften Fällen fortgegeben. Endlich zeigte fich eine Gelegenheit zur Realifirung feiner Wünfche, wie er ausführlich in feiner »Gefchichte der Uebertragung der Körper der h. h. Märtyrer Petrus und Marcellinus fchildert, eine Erzählung, die wenigftens im kurzen Auszuge hier ihren Platz finde: Am Hofe von Aachen hielt fich im Jahre 827 ein Diakon aus Rom mit Namen Deusdona auf. Mit ihm fprach Einhart gelegentlich über fein Begehr, da er wufste, dafs Rom eine reiche Fülle von Reliquien befafs. In jener Zeit gerade war man dort mit der Aufräumung der Katakomben befchäftigt; fo waren z. B. 817 zweitaufenddreihundert Körper nach Sta. Praffede übergeführt worden. Der fchlaue Italiener, der hier eine Gelegenheit witterte, Vortheil zu ziehen, erzählte, als er fich von Einhart's Eifer für die Sache überzeugt, dafs er felbft mehrere heilige Leichname befitze, die er gegen Erftattung der Reifekoften in die Heimath und Stellung eines Maulthieres verkaufen würde. Sofort nahm Einhart diefe Bedingungen an und gab ihm feinen Secretär Ratleic nebft einigen Begleitern mit, um die Heiligthümer in Empfang zu nehmen. Die günftige Gelegenheit benutzte auch Abt Hilduin von St. Denis, um feinerfeits einen Priefter zu gleichem Zweck mit nach Rom zu fenden. Als die Franken dort angekommen waren, ftellte fich bald heraus, dafs Deusdona fie belogen hatte, und weder felbft Reliquien befafs noch auch nur die Ueberlaffung folcher vermitteln konnte. Ratleic liefs fich dadurch aber nicht entmuthigen, fondern blieb entfchloffen, es kofte was es wolle, den Willen feines Herrn zu erfüllen. Deshalb fchien es ihm rathfam mit Deusdona, dem einzigen Menfchen, den er in der fremden Stadt

kannte, trotz feines Betrugs nicht zu brechen. Aufmerkfam durchwanderte er die Kirchen und unterfuchte die darin vorhandenen Gräber von Heiligen; endlich entdeckte er, dafs die Körper der heiligen Petrus und Marcellinus in einer Krypta (Katakombe der heiligen Helena?) an der Via Labicana neben der jetzt verfchwundenen Kirche S. Tiburcio leicht und ohne Auffehen zu ftehlen wären. In Deusdona's Gefellfchaft ftieg man Nachts hinab, ftärkte fich durch frommes Gebet zu dem Vorhaben, erbrach den Stein und fand zu vorderft den Körper des heiligen Marcellinus, der mit gröfstem Refpect in ein bereitgehaltenes Tuch gewickelt und von Deusdona in feine Wohnung bei S. Pietro in vincoli getragen wurde. Ratleic hatte erreicht, was er gewollt, und hätte fich damit begnügen können. Jetzt aber kamen ihm religiöfe Bedenken, ob es nicht fündhaft fei, den Körper des einen Heiligen mit fich zu nehmen und feinen Gefährten im Märtyrerthum zurückzulaffen, nachdem beide über fünfhundert Jahren in gemeinfamer Gruft geruht. Davon aber wollte Deusdona nichts wiffen, dem die Sache zu gefährlich war, und der mit einmaliger Hülfeleiftung feine volle Schuldigkeit gethan zu haben glaubte. Stand doch nach damaligem römifchem Gefetz der Tod auf Schändung von Gräbern. An feiner Stelle liefs fich ein griechifcher Mönch, Bafilius, zu dem neuen Streich bereit finden. Wieder gelang Alles nach Wunfch und im Befitz zweier ganzer Heiligen rüftete man zur Abreife. Weniger glücklich war unterdeffen Hilduins Abgefandter gewefen, der den Körper des heiligen Tiburtius aus der gleichnamigen Kirche entwenden wollte, aber bei der Feftigkeit des Verfchluffes davon abftehen und unverrichteter Sache in die Heimat zurückkehren mufste. In aller Stille fandte Ratleic feinen koftbaren Schatz voraus, und nachdem er felbft noch fieben Tage gewartet, um fich zu vergewiffern, dafs der Raub unentdeckt geblieben, brach auch er endlich auf. In Pavia hatten fich beide Parteien in der Kirche S. Giovanni, deren Benefiziar Einhart war, Rendezvous gegeben und trafen auch glücklich zufammen. Von nun an war kaum noch Gefahr zu befürchten. Boten gingen an Einhart ab, und fchon in Solothurn traf man auf eine von diefem entgegengefandte Escorte. Da das Geheimnifs jetzt nicht mehr gewahrt zu werden brauchte, fo verbreitete fich die Nachricht von der Ankunft der Reliquien fchnell durch das Land, und von allen Seiten ftrömten verehrende Gläubige herbei. Der Reft der Reife glich einem Triumphzuge.

Mit der Ankunft in Michelftadt aber war der letzte Akt des Stückes noch nicht gefpielt und Einhart's Sorgen nicht zu Ende. Hilduin's Abgefandter, der die Reife doch nicht ganz vergeblich gemacht haben wollte, hatte nämlich in Pavia nächtlicher Weile einen Theil vom Körper des einen Heiligen entwendet und ihn feinem Abte übergeben, der damit wohl zufrieden war. Nicht fo Einhart, welcher fürchtète, dafs das Anfehen feines Befitzes unter der allmälig ruchbar werdenden Kunde von dem Diebftahl leiden könnte, und daher alles aufbot, Hilduin zur Herausgabe des Entwendeten zu bewegen. Nach vielen Bitten und Vorftellungen erft gelang es ihm. Nicht weniger fchwer aber traf ihn der Umftand, dafs den Heiligen der Aufenthalt in Michelftadt nicht zufagte, und fie durch allerlei Erfcheinungen die Weiterführung verlangten. Nur ungern und erft auf die ausdrücklichften Mahnungen entfchlofs er fich, auf feinen

Lieblingswunſch, die Reliquien an dem Orte zu haben, den er ſich ſelbſt zum dauernden Ruheſitz erwählt, und an dem er bereits eine Kirche gebaut, zu verzichten; aber dem Willen der Heiligen wagte er nicht den Seinigen entgegenzuſetzen. Im Januar 828 brach man wieder auf, um jedoch ſchon einige Meilen weiter nördlich zu Mühlheim (Seligenſtadt) den genehmen Platz zu finden. Eine Fülle von Wundern beſtätigte die Zufriedenheit wie die groſse Macht des Märtyrer und tröſtete ſo Einhart über das Scheitern ſeines urſprünglichen Projectes. — Soweit ſeine eigene Erzählung, die in ihrer Naivetät ein werthvoller Beitrag zur Kultur- und Religionsgeſchichte jener Periode iſt.

Zur Zeit der Schenkung ſtand in Michelſtadt nur eine beſcheidene hölzerne Baſilika, in Seligenſtadt ein kleiner Steinbau. Bald aber begann an dem erſteren Orte ein Neubau, der 827 fertig und nur der noch fehlenden Reliquien wegen ungeweiht war. Die Entſtehungszeit dieſer älteſten, heut wenigſtens in Reſten erhaltenen, Langhauskirche Deutſchlands iſt alſo in die Zwiſchenzeit von 815—827 zu ſetzen. Sie war nach Einhart's Zeugniſs ein ziemlich bedeutender Bau. Heute ſtehen freilich nur noch unter ſpäterer Ueberkleidung die ſchlanken Pfeiler des Mittelraumes mit ihren Arkaden, die Mauern des Langhauſes, ſo wie vereinzeltes an den Oſttheilen. Wahrſcheinlich war es eine T förmige Baſilika mit drei Konchen am Querſchiff. Die karolingiſchen Pfeiler und Bögen ſind aus beſonders zu dieſem Zweck geformten flachen Ziegeln, mit breiten Mörtelfugen zwiſchen ſich, hergeſtellt, die Wände in Bruchſteinmauerwerk. Der römiſche Einfluſs macht ſich alſo in der Technik hier noch entſchieden geltend; ihn erkennt man auch in der Bildung der Pfeilergeſimſe und Baſen. Am beſten am ganzen Bau erhalten iſt die Krypta, deren reicher und ſonſt nicht wieder vorkommender Grundriſs den Coemeterien der altchriſtlichen Katakomben nachgebildes iſt. Auch der Umſtand, daſs dieſe Gruft ſo tief in der Erde liegt, daſs eine Erhöhung des Kirchenfuſsbodens nicht nöthig war, und zugleich völlig fenſterlos iſt, kennzeichnet ſie als eine Copie jener römiſchen Anlagen. Der Zugang zu ihr fand abweichend von der allgemeinen (ſpäteren) Sitte von auſsen an der Südſeite ſtatt, ähnlich wie zu S. Michael in Fulda (820—22).

Etwas beſſer ſind wir über den Seligenſtädter Bau unterrichtet, der noch im Jahre 828 begann, freilich nicht durch gröſsere erhaltene Reſte, denn auch hier ſind nur die Mauern der drei Schiffe und die Arkaden, mit ihren neun Pfeilern auf jeder Seite, die im ganzen mit den Michelſtädter übereinſtimmen, karoliniſch, während ſogar die Krypta bei ſpäteren Umbauten verſchwunden iſt. Dafür aber ergiebt ſich aus Einhart's Schriften einiges über ihre Geſtalt. Die Anlage glich den italieniſchen Baſiliken: vor der Weſtfront befand ſich das Atrium, von dem aus drei Thüren in die drei Schiffe der Kirche führten. An dieſer Stelle beſaſs dieſelbe eine Empore, die tief genug war, daſs ein Altar darauf ſtehen konnte; wir haben uns dieſelbe alſo als eine Art Weſtchor zu denken. Wenn ein ſolcher aber auch bei Kirchen mit ausgeſprochener Weſtfaſſade wie hier vorkommen konnte, ſo muſs die Verbreitung der doppelchörigen Anlage in jener Frühzeit noch viel allgemeiner geweſen ſein, als man gewöhnlich annimmt. Von jenem erhöhten Punkte aus, alſo getrennt von den eigentlichen Kirchenräumen, pflegte Einhart dem Gottesdienſte beizuwohnen, ein

Platz der in feiner merkwürdigen Analogie mit der Lage der Kaiferloge in Aachen nicht ohne Bedeutung ift. In beiden Fällen findet die Ifolirung des Kirchenpatrones ftatt, und beide Male wird hierfür die Emporkirche und der Platz im Weften gegenüber dem Altar gewählt. Es klingt auch hier wieder derfelbe Gedanke an, der fpäter zur Entftehung der Doppelkapellen führte. Der Glockenthurm ftand nicht an der Weftfront, ift alfo wohl ifolirt vom Kirchengebäude zu denken.

Erfter Abt des zu Seligenftadt gegründeten Klofters war Einhard felbft. Ungewifs nur bleibt es, ob er erft in diefer fpäteren Zeit die Weihen empfangen, oder ob er fchon von Jugend auf Priefter gewefen. Nach den Sitten der Zeit wäre weder feine Ehe als ein Zeugnifs gegen den geiftlichen Beruf, noch der Umftand, dafs er fchon früh als Inhaber von Abteien und Pfründen auftritt, als ein Beweis dafür anzufehen. Da er aber in Seligenftadt felbft gelegentlich die Meffe lafs, fo mufs er wenigftens zu diefer Zeit die Weihen befeffen haben. Mit zunehmendem Alter traten denn auch die religiöfen Beziehungen bei ihm mehr und mehr in den Vordergrund; in den Erzählungen der Translatio finden wir ihn völlig im Wunderglauben der Zeit aufgehend, jede einzelne That feiner Märtyrer berichtet er mit naiven Genügen und dankbarer Bewunderung.

Von Geftalt war er auffallend klein, was ihm aus einer Verftümmlung des eigenen Namens den Spottnamen »Nardelchen« eintrug, dabei von einer dem Queckfilber ähnlichen Beweglichkeit und Unruhe, freilich zugleich beftändig thätig und von grofser Arbeitskraft. Dies unruhige Wefen, verbunden mit der körperlichen Kleinheit, machte ihn zur Zielfcheibe mannigfacher Neckereien der Freunde, wovon eine Anzahl noch erhaltener witziger Epigramme Zeugnifs ablegt. So hatte Alkuin eines Tages einen Scherz in Verfen, wie es fcheint an feine Hausthür geheftet, der mit den Worten begann: »Klein ift die Thür und klein der Bewohner des Haufes« und mit »Nardelchen, Du mein Kleiner, fei mir gegrüfst« fchlofs. Bifchof Theodulf von Orleans fchildert ihn im Jahre 796 folgendermafsen:

> Nardelchen trippelt behend und hurtigen Schritts auf und nieder,
> Hier bald ift er, bald da, emfig, der Ameife gleich.

Aber er fährt gleich darauf fort:

> Ob auch winzig der Körper, ein mächtiger Geift wohnt darinnen;
> Hoher Gedanken Flug herrfcht in dem engen Gehäus.

Und diefe Gegenüberftellung der äufseren Erfcheinung Einhart's mit feiner geiftigen Bedeutung findet fich auch in einigen Verfen Walafried Strabo's:

> Höchfte Verehrung gebührt nicht minder dem würdigen Vater
> Befeleel, der beherrfcht mit feltner Begabung der Künfte
> Weites Gebiet vollauf. So beherrfchet der Himmelsfchöpfer
> Alles im Weltenraum, das Grofse und Kleine durchdringend. —
> Hat je reicheres Wiffen und Können ein Riefe befeffen,
> Als wir glänzen es fehen in unferem winzigen Männlein?

Wahrlich ein beredtes Zeugnifs für das hohe Anfehen, welches unfer Meifter bei feinen Zeitgenoffen befafs; fchon fie nannten ihn den »grofsen Einhart«.

Wenn auch die kritifche Beurtheilung feiner Schriften uns heute zeigt, dafs er an gründlicher klaffifcher Bildung hinter diefem oder jenem Gelehrten des karolingifchen Kreifes zurückgeftanden, fo kam ihm an univerfeller Bedeutung doch kein Anderer nur nahe. Ludwig legte den meiften Werth auf feine ftaatsmännifche, die Zeitgenoffen auf feine künftlerifche Thätigkeit. Und fo wenig wir auch heut im Stande find, die letztere in ihren einzelnen Leiftungen im Detail zu reconftruiren, fo ift doch das eine mit Sicherheit feftzuhalten, dafs er an der Spitze der ganzen künftlerifchen Production feiner Zeit geftanden, durch perfönliche Begabung und glänzende äufsere Stellung eine der eigenartigften Künftlererfcheinungen des gefammten Mittelalters.

Er ftarb hochbetagt am 14. Mai 840 und wurde zu Seligenftadt begraben.

Anmerkungen.

Der urfprüngliche Name des Künftlers ift, wie wir ihn gegeben, »Einhart (Einhard)«. Erft im weiteren Verlaufe des Mittelalters ging die in der Ausfprache übliche Trennung des Diphthongen (E-inhart) auch in die Schrift über, wodurch dann »Eginhart (Eginhard)« entftand.

Die hiftorifche Literatur über Fulda und Einhart ift ziemlich reichhaltig, hervorzuheben find namentlich Pertz (auch die deutfche Ausgabe), Jaffé, Boehmer, Wattenbach, Teulet, Ideler, Browerus, Weinkens, Mabillon. Kunftgefchichtlich fiehe für Aachen, Mertens bei Förfter: Bauzeitung 1840; Förfter: Denkmale Bd. III. und Hübfch: Altchr. Bafiliken. Eine erfchöpfende Publication diefes fo wichtigen Werkes fehlt noch immer. Die hier gegebenen Holzfchnitte find durch gütige Vermittelung des Herrn Oberregierungsrathes Claeffen nach den genauen Aufnahmen der Aachener Bauhütte gefertigt, machen alfo den älteren Abbildungen gegenüber auf gröfsere Zuverläffigkeit Anfpruch. Für Michelftadt fiehe G. Schäfer in der Zeitfchrift für bildende Kunft 1874; für Seligenftadt Naffauer Annalen XII und Archiv für heffifche Gefchichte XIII. Abfichtlich ift eine Detailfchilderung der Bauten vermieden und mehr ihre befondere Bedeutung innerhalb der gefchichtlichen Entwickelung betont worden, foweit dies in dem engen Rahmen möglich war.

II. III.

TUOTILO VON ST. GALLEN.

DER H. BERNWARD.

Von

Alwin Schultz.

Tuotilo von St. Gallen.

† nach 912.

Die Chroniken und Annalen, denen wir Mittheilungen über die Kunſtzuſtände des früheren Mittelalters verdanken, ſind ausnahmslos von Geiſtlichen geſchrieben. Dieſe haben es natürlich vorgezogen die Bauten, welche in ihren Kirchen und Klöſtern ausgeführt wurden und die verſchiedenen Kunſtwerke, mit denen man jene ausſchmückte, zu ſchildern, die Namen der kunſterfahrenen Brüder zu erwähnen und deren Ruhm zu verbreiten, als der weltlichen Meiſter zu gedenken, welche Burgen und Schlöſser, Wohnhäuſer u. ſ. w. errichteten und mit ihren Kunſtwerken verzierten. So kommt es, dass wir von den Leiſtungen der Laien wenig oder gar nichts erfahren, während doch ſicher in Italien und den übrigen durch die Römerherrſchaft cultivirten und civiliſirten Ländern die bildende Kunſt während der nächſten Jahrhunderte, die der Auflöſung des weſtrömiſchen Reiches folgten, gewöhnlich von Laien geübt wurde. Nebenbei mögen Weltgeiſtliche und Mönche ſich in der Kunſt verſucht haben, doch erſcheint es immerhin wahrſcheinlich, daſs in den gedachten Ländern die Laien nie aufgehört haben als Künſtler thätig zu ſein.

Anders lagen die Verhältniſſe, wie wir im erſten Capitel geſehen, in den Gegenden, die dem Chriſtenthume und gleichzeitig der Cultur erſt gewonnen werden muſsten, alſo auch in dem gröſseren Theile von Deutſchland. Die Miſſionäre, die da das Chriſtenthum predigten, die Weltgeiſtlichen und Mönche, die das von jenen begonnene Werk fortſetzten, die erſten Kirchen gründeten und Klöſter anlegten, von denen aus Bildung und Geſittung ſich unter die rohen Maſſen der Neubekehrten verbreiten ſollte, alle dieſe konnten kaum darauf rechnen in ihren Gemeinden Leute vorzufinden, die ihnen Kirchen und Kloſtergebäude zu Danke auszuführen, geſchweige denn die nothwendigen Bildhauer- und Malerarbeiten zu übernehmen im Stande waren. Da muſsten die Aebte und ihre Mönche, die Biſchöfe ſammt ihrer Clerifei zunächſt ſelbſt Hand anlegen und es ſich angelegen ſein laſſen, unter ihren Hörigen ſich nach und nach brauchbare Arbeitskräfte zu erziehen. Die Aufgabe, die ein Kloſter in jenen Jahrhunderten zu erfüllen hatte, war eine überaus ſchwere und ſchwierige. Abgeſehen davon, daſs die Pflege der Wiſſenſchaft wie der Kunſt, den Mönchen vom Orden des heiligen Benedict zur Pflicht gemacht wurde, daſs ſie Schulen hielten, Bibliotheken anlegten und durch eigene Arbeit vergröſserten, wiſſenſchaftliche Studien trieben und unter einander in dieſer Richtung wetteiferten, die bildende Kunſt wie die

Poefie und Mufik übten, abgefehen davon, fage ich, mufsten fie auch der Beftellung ihrer Ländereien volle Aufmerkfamkeit widmen, Wälder ausroden, Sümpfe trocken legen, die Obft und Gemüfecultur verbeffern, kurz auch hinfichtlich ihrer Landwirthfchaft der ganzen Umgebung vor allem ihren Gemeinden ein zur Nachahmung anlockendes Beifpiel geben. Dafs fie die Kleinhandwerke felbft betreiben mufsten, liegt auf der Hand; doch war es da leichter unter den Hörigen die entfprechenden Arbeitskräfte aufzutreiben. So bildet ein Klofter jener Zeit, alfo etwa im achten oder neunten Jahrhundert, ein kleines Gemeinwefen für fich; um die Kirche und die Wohnungen der Mönche gruppiren fich Stallungen und Scheuern, Malzdarren und Brauereien, Werkftätten von Böttchern, Seilern, Schuftern, Sattlern, Waffenfchmieden und Schildmachern, von Drechslern, Goldfchmieden, Schloffern, Walkern u. f. w. und felbftverftändlich Wohnungen für Fremde und Pilger.

Ueber alle diefe Arbeiter und Werkftätten hatten die Mönche die Auffícht zu führen, da deren Erzeugniffe ihnen unumgänglich nöthig waren und fie nothgedrungen dafür forgen mufsten, dafs alles, deffen fie zum Leben bedurften, bei ihnen angefertigt wurde; einmal exiftirte ein unabhängiger Handwerkerftand noch nicht, von dem fie ihre Bedürfniffe hätten entnehmen können, dann wären auch die Waaren, welche durch den Handel etwa zu erwerben waren, ihnen bei dem immerhin fühlbaren Mangel an baarem Gelde zu theuer zu ftehen gekommen. Meiftentheils werden die Mönche allerdings an den Handwerksarbeiten kaum Theil genommen haben, und Fälle, dafs fie felbft bei den Bauten Hand anlegen mufsten, wie wir die Fuldenfer Mönche in dem Libellus supplex Carolo M. porrectus haben klagen fehen, mögen nicht zu häufig gewefen fein; ihre Thätigkeit befchränkte fich gewöhnlich wohl darauf, dafs fie zu den Bauten die Pläne entwarfen, die Ausführung leiteten und etwa die eine gröfsere Kunftfertigkeit erheifchenden Arbeiten, alfo Sculpturen, Malereien etc. eigenhändig vollendeten. Es lag aber natürlich im Intereffe einer Kloftergemeinfchaft unter den Brüdern Leute zu haben, die derartigen Aufgaben gewachfen waren, und man legte grofsen Werth darauf talentvolle Schüler und Novizen in der Ausübung der bildenden Kunft anzuleiten und ihnen auch durch Reifen nach andern Brüderklöftern Gelegenheit zu bieten ihre Gefchicklichkeit weiter auszubilden. Selbftverftändlich wählte man nur folche Leute aus, deren künftlerifche Anlagen fich deutlich bemerkbar machten; es ift dies ein nicht genug zu beachtender Zug, der die mönchifche Kunft von der handwerksmäfsigen des späteren Mittelalters unterfcheidet. Jene Mönche waren Alle talentvoll, unter den Handwerkern haben jedoch Viele, wenn nicht die Meiften, die Kunft blofs geübt, weil fie doch einen Beruf ergreifen mufsten und Verhältniffe fie gerade zu diefer Wahl beftimmten, ohne dafs fie wirklichen Trieb und Befähigung in fich verfpürten; fie lernen dann eben, was bei der Kunft gelernt werden kann und bleiben ihr Lebtag mittelmäfsige Erfcheinungen. Der Mönch bekam für feine Kunftleiftungen nichts; arbeitete er für andere Kirchen, fo fiel der Erlös feinem Convente zu, der wiederum für den Lebensunterhalt und alle Bedürfniffe feines kunftbegabten Bruders Sorge trug. Nicht des Geldwerthes wegen arbeitete er, fondern feine Thätigkeit, die ja zunächft der Kirche zu Gute kam, galt ihm als ein Gottesdienft;

die Arbeit möglichft gut auszuführen war ihm eine heilige Pflicht, und was verfchlug es ihm, der der materiellen Sorgen überhoben war, ob er längere Zeit feinem Werke widmete? Anders die Handwerksmeifter des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts. Diefe wollten und mufsten von ihrer Kunft leben, ihre Familie erhalten, alfo auch darauf verzichten, auf eine nicht gewinnreiche Arbeit eine längere Zeit zu verwenden. Wie die Bezahlung, fo die Leiftung; wird das Werk gut bezahlt, fo führt es der Meifter wohl eigenhändig aus; ift der Lohn geringe, fo überläfst er die Ausführung einem Gefellen oder Lehrling. Der kunftverftändige Mönch wird von feinen Brüdern hoch geachtet; die Chroniften verkünden feinen Ruhm und noch in fpäter Zeit rühmt fich der Convent einen tüchtigen Künftler einftmals unter die Seinigen gezählt zu haben. Der Maler, Bildhauer, Baumeifter der fpäteren Zeit ift ein Handwerker, deffen Namen höchftens unter feinen nächften Stadt- und Zeitgenoffen als der eines gefchickten Arbeiters einigen Klang hat, bald vergeffen wird und meift erft nach vieler Anftrengung jetzt noch zu ermitteln ift.

Bezeichnend für jene ältere Periode der mittelalterlichen Kunftentwickelung ift es auch, dafs die mönchifchen Künftler meift in allen Zweigen der bildenden Kunft erfahren find, dafs fie fowohl als Architekten, wie als Bildhauer, Schnitzer, Goldfchmiede, Maler zu arbeiten verftehen. Wie die Gelehrten derfelben Epoche alle Wiffenfchaften, die der damaligen Zeit bekannt waren, gewöhnlich fich aneigneten und in vielen derfelben nach Kräften productiv fich bewährten, fo erwirbt fich ein Künftler alle Kenntniffe und Gefchicklichkeiten, die mit feinem umfaffenden Berufe im Zufammenhange ftehen. Erft die Zunftordnungen des fpäteren Mittelalters machen diefe univerfelle Auffaffung der Kunftübung unmöglich, weifen einem jeden Künftler fein beftimmt umgrenztes Gebiet an. In Italien fcheint diefer Zunftzwang nie fo drückend gewefen zu fein, und dem Beifpiele Italiens ift es wohl zuzufchreiben, wenn feit dem fechszehnten Jahrhundert auch in Deutfchland man fich mehr und mehr von diefen Feffeln befreit.

So zahlreich nun auch die in den Klofterchroniken, Annalen, Biographien überlieferten Notizen über die künftlerifche Thätigkeit von Mönchen uud Weltgeiftlichen fein mögen, fo wird eine Zufammenftellung derfelben, wie fie z. B. Springer in feiner Abhandlung »die Künftlermöche im Mittelalter« (Mitth. d. k. k. Comm. z. Erf. der Baudenkmale VII. p. 1. ff, Wien 1862.) gegeben hat, dem Kunftfreunde doch wenig Intereffantes bieten, fo wichtig fie auch für den Forfcher fein mag, da einmal die Nachrichten theils fehr kurz find und über das Leben und Treiben der Künftler wenig oder gar keine Auskunft ertheilen, dann aber auch, weil die Werke der erwähnten Meifter zum gröfsten Theile verloren find, uns alfo die Möglichkeit benommen ift, deren Bedeutung und Werth felbft zu prüfen und feftzuftellen. Um fo höher ift es zu fchätzen, dafs wir über einige jener alten Meifter ausreichende Nachrichten befitzen und dafs auch von Manchen noch Werke, die unzweifelhaft ihnen zuzufchreiben find, fich bis auf unfere Tage erhalten haben. Unter diefen deutfchen Künftlern aus der Klofterzelle ift einer der älteften und beachtungswertheften der Sanct-Gallenfer Mönch Tuotilo.

Tuotilo's Leben und Wirken fchildert höchft anfchaulich der Mönch von

St. Gallen Eckehard IV. (etwa 980–1036), der Fortfetzer der von Ratpert (Monumenta Germaniae hiftorica. Script II.) begonnenen Cafus Sancti Galli. Der längft verftorbene Künftler lebte noch frifch in dem Gedächtnifs feiner Brüder, die mit Stolz fich diefer Zierde ihres Klofters erinnerten, und fo konnte denn Eckehard eine Menge Anekdoten erfahren und uns überliefern, die, wenn auch nicht abfolut glaubwürdig, doch uns das Wefen und vor allem die Art des Mannes, wie er feinen Genoffen erfchienen war, recht wohl erkennen laffen. Die Nachrichten, die Eckehardus minimus (etwa 1220) in der Biographie des Notker Balbulus (Canisius, Lectiones antiquae, VI. 934.) über Tuotilo mittheilt, find wörtlich dem Werke feines älteren Namensvetters entnommen und verdienen deshalb keine Beachtung.

Die Jugend Tuotilo's fällt in die Zeit, als Grimaldus (841—72) Abt von St. Gallen war. Diefer hatte den Mönch Ifo aus dem Klofter Grandval im Jura nach St. Gallen gezogen und ihm die Leitung der Klofterfchule anvertraut. Zu Ifo's hervorragendften Schülern gehörten unfer Künftler und feine intimen Freunde, der bereits erwähnte Ratpert († um 900) und Notker Balbulus († 912); mit ihnen gemeinfam wurde auch Salomo unterrichtet, der fpäter Bifchof von Conftanz und 890 Abt von St. Gallen wurde und 920 ftarb. Von diefer Schulzeit datirt der Widerwille, den die drei Freunde gegen Salomo, der ihnen von Ifo vorgezogen wurde, ftets bewahrten. Weitere Ausbildung erhielten fie durch den Iren Möngal, der unter dem Namen Marcellus in das St. Gallenfer Klofter eingetreten war.

Wer Tuotilo in der bildenden Kunft unterwiefen hat, davon weifs Eckehard nichts zu berichten; vielleicht war er ein Schüler des Winihartus von St. Gallen, den der Reichenauer Mönch Ermenricus († 866) einen Daedalus nennt (f. Springer a. a. O. S. 38).

Tuotilo war im Gegenfatze zu feinem Freunde Notker von athletifchem Körperbau. Als er auf einer Reife von Räubern angefallen wird, und feine beiden Begleiter fchon zu Boden geworfen find, reifst er in Ermangelung von Waffen eine ftarke Eiche aus dem Boden und fchlägt fo die Feinde in die Flucht. Einen anderen Beweis feiner an den im Rofengarten gefeierten Heldenmönch Ilfan erinnernden Stärke gab er, als unter Salomo's Regierung ein Mönch, Sindolf, es fich einfallen liefs, die Freunde bei ihren Unterhaltungen zu belaufchen und bei dem ihnen nicht wohlgefinnten Abte zu verklagen. Die drei Unzertrennlichen pflegten mit Genehmigung des Abtes nach der Vesper im Schreibzimmer zufammenzukommen und ihre Abfchriften zu collationiren. Tuotilo hatte fchon öfter bemerkt, dafs der Spion an dem Fenfter horchte und befchlofs ihn zu ftrafen. Er fchickte den zaghaften Notker an dem zur Rache beftimmten Tage fort, ftellte Ratpert draufsen in ein Verfteck und wartete am offenen Fenfter. Als Sindolf wieder heranfchlich, packte er ihn plötzlich am Kragen und zog ihn halb ins Fenfter hinein, während Ratpert draufsen den Rücken des Spions mit einer Geifsel bearbeitete. Auf das Jammergefchrei kamen die Mönche herbei, Ratpert verfchwand, aber Tuotilo hielt feinen Gefangenen noch feft und war fehr erftaunt den Bruder Sindolf zu erkennen; er habe geglaubt, den Teufel zu faffen; die Prügel müfsten übrigens wohl von einem Engel applicirt worden fein,

denn Notker und Ratpert haben ihn im Stiche gelaffen. Salomo ahnte wohl den Zufammenhang, konnte aber gegen die drei nichts unternehmen, da fie im Klofter fich eines zu hohen Anfehnes erfreuten, und tröftete feinen Zuträger, indem er ihn zum Auffeher der Handwerker ernannte.

Wie feine Freunde war er in der Mufik wohl erfahren und verftand fowohl die Saiten-, wie die Blasinftrumente vorzüglich zu fpielen, dabei hatte er eine helle Stimme. Es wurde ihm daher der Mufikunterricht übertragen, und er zählte da auch Söhne aus edlen Gefchlechtern zu feinen Schülern. Er war im Stande fowohl in deutfcher wie lateinifcher Sprache zu dichten, verfafste Hymnen wie die »hodie cantandus est« und »omnium virtutum gemma« und fetzte diefelben auch in Mufik. Diefe Compofitionen verfchafften ihm die befondere Gunft Kaifer Karls des Dicken, dem er fie gewidmet hatte, und veranlafsten den kunftliebenden Monarchen mit Tuotilo gemeinfam zu dichten und zu componiren. Er fchätzte unferen Meifter fo hoch, dafs er den verwünfchte, der folchen Mann veranlafst habe, Mönch zu werden. Denn abgefehen von feinen künftlerifchen Fähigkeiten zeichnete fich Tuotilo auch durch eine feltene Liebenswürdigkeit noch ganz befonders aus. Im Ernft und Scherz war er anmuthig, voll Munterkeit und Humor, dabei in weltlichen wie geiftlichen Wiffenfchaften gelehrt, aber auch mit ganzer Seele feinem Berufe ergeben, eifrig beim Gottesdienft, in der Einfamkeit, wie es einem Mönche wohl anftand, zerknirfcht, unfträflich in feinem Lebenswandel. Er liebte es zu reifen und hatte mache fremde Länder gefehen, dadurch feinen Gefichtskreis erweitert, mannigfache Förderung für feine wiffenfchaftichen und künftlerifchen Studien erreicht. Wo er aber auch auftrat, da verftand er fein hochberühmtes Klofter würdig zu repräfentiren; feine Gelehrfamkeit und Kunftfertigkeit, feine Redegewandtheit und Sittenftrenge verfchafften ihm überall Achtung und Anerkennung. Wenn er jedoch etwas Unfchickliches fah, da wallte fein Zorn auf, und er liefs fich dann leicht zu heftigen Handlungen fortreifsen, wie die von Eckehard erzählte Anekdote zeigt.

Er mufste einmal, um Wollenftoffe (Serge) einzukaufen, nach Mainz reifen. Dort angelangt fand er die Mönche des befreundeten St. Alban-Klofters alle bei der Weinlefe befchäftigt und begab fich einftweilen in ein Wirthshaus, das in der Nähe jenes Klofters lag, um fich etwas auszuruhen, fchickte feine Leute auf den Markt, Speife und Futter zu kaufen, und fetzte fich ermüdet da nieder. Als die Abendftunde herankam, trat der Mönch, welcher die Brüder von St. Alban von der Arbeit abrufen follte, auch in dies Wirthshaus, nachzufehen, ob etwa da einer feiner Confratres fich aufhalte, und da er keinen antraf, auch glaubte, der fremde Mönch, der in der Ecke fafs, fchlafe, fo liefs er fich einen Becher Moft reichen und erlaubte fich mit der Wirthin einige unziemliche Scherze, indem er fie um die Taille fafste u. f. w. Da fpringt Tuotilo entrüftet auf, wirft den pflichtvergeffenen Mönch zu Boden, ftraft ihn mit feiner Reitpeitfche und ruft ihm zu: »das, Bruder von St. Alban, fchickt dir der heilige Gallus«. Auf das Bitten des Bruders verfpricht er, ihn nicht anzugeben, und läfst fich dem Abte melden, der ihn, fobald er feinen Namen genannt, mit den gröfsten Ehrenbezeugungen empfängt. Auf Bitten der Mönche fertigt er ihnen ein goldenes Frontal zum Altarfchmuck und ftellte auf diefem im Relief den in der Herrlichkeit thronenden

Heiland dar. Die Umſchrift, die er wohl ſelbſt verfaſst hat, wie denn der Chroniſt dieſe ſeine Gewandtheit beſonders hervorhebt, lautete:

Ecce polo potior solio terraque scabello.

Dieſe Arbeit galt noch zu Eckehard's Zeiten als ein unvergleichliches Kunſtwerk.



Elfenbeinrelief des Einbands der Handſchrift No. 60
in der St. Gallener Bibliothek.

Wie er nämlich als Dichter und Muſiker ſo Tüchtiges zu leiſten verſtand, ſo war er noch in viel höherem Grade als bildender Künſtler begabt. Er war in der Baukunſt wohl erfahren, zugleich ein ausgezeichneter Bildhauer, ein vorzüglicher Maler, ein hervorragender Goldſchmied. Der Chroniſt erzählt uns beſonders von den Arbeiten, die er in edlen Metallen ausgeführt. Der Altartafel für Mainz habe ich bereits gedacht, eine ähnliche arbeitete er für Metz, und dieſe war ſo

vortrefflich ausgefallen, dafs die Leute gar nicht glauben wollten, er allein habe fie vollendet, fondern meinten die heilige Jungfrau müffe ihm dabei geholfen haben; fie erzählten, zwei Fremde feien zu Tuotilo getreten, als er mit diefer Arbeit befchäftigt war, und haben von ihm das erbetene Almofen erhalten.



Elfenbeinrelief vom Einband des Evangelium longum der St. Gallener Bibliothek.

Beim Fortgehen fragen fie einen Priefter, wer die herrliche Frau denn fei, die dem Künftler die Werkzeuge reiche und ihn lehre, wie er fein Werk ausführen müffe, ob etwa die Schwefter des Meifters ihm zur Hand gehe. Der Priefter hat nichts gefehen, aber als er zu Tuotilo zurückkehrt, erblickt er gleichfalls, wenn auch nur einen Augenblick die Erfcheinung. Als dies Wunder ruchbar wurde, verläfst Tuotilo die Stadt, ohne fein Werk zu vollenden und ohne die In-

fchrift, die fich rund um das Bild herumziehen follte, auszuführen. Man ergänzte es fpäter und fetzte darauf den Vers:

Hoc panthema pia caelaverat ipsa Maria.

Auch dies Werk war noch, als Eckehard fchrieb, vorhanden.

Andere Aufträge erhielt unfer Künftler von feinem Abte, dem Bifchofe Salomo III von Conftanz. Hatto I., Erzbifchof von Mainz (891—913) hatte auf einer Reife nach Italien feinen Freund Salomo befucht und demfelben durch einen Scherz einen koftbaren Becher abgenöthigt, ihm dagegen feine Schätze zur Verwahrung übergeben mit der Beftimmung, diefelben, falls er in Italien fterbe, zu ihrer beider Seelenheil zu verwenden. Kaum ift Hatto einige Zeit abgereift, fo läfst Salomo die Nachricht von deffen Tode verbreiten, vertheilt das baare Geld an die Armen und verwendet das vorgefundene Gold und Silber zur Ausfchmückung feiner Kirche. Tuotilo arbeitete davon für den Dom in Conftanz ein Crucifix, das mit Gold und Edelfteinen befetzt wurde, vergoldete den Marienaltar und das Lefepult an den paffenden Stellen, belegte fie theilweife mit Silberplatten und fchmückte fie mit goldnen Reliefs. Auch das Klofter St. Gallen ging nicht leer aus; es erhielt aus Hatto's Schatze ein durch feine Gröfse ausgezeichnetes elfenbeinernes Diptychon, das, ehedem inwendig mit Wachs überzogen, von Karl dem Grofsen bei feinen Schreibübungen benutzt worden war (vgl. Einhardi Vita Karoli M. XXV). Eine diefer Tafeln war fchon gefchnitzt, die andere wurde durch Tuotilo's Hand verziert. Dies ift das einzige unzweifelhaft authenthifche Werk, welches wir von unfrem Meifter heut noch befitzen. Die beiden Elfenbeintafeln des Diptychons wurden zur Verzierung des Einbandes eines Evangelienbuches verwendet, das der als Kalligraph hochberühmte Mönch Sintram fchrieb und in dem Salomo felbft zwei Initialen, ein C und ein L (abgeb. M. Germ. II. T. V.) malte. Hatto war natürlich von diefem Streiche feines Freundes nichts weniger als erbaut, liefs fich aber befchwichtigen und ftarb bald darauf am 15. Mai 913.

Wann Tuotilo geftorben ift, weifs Eckehard nicht anzugeben; er fetzt nur voraus, dafs er im Jenfeits den Lohn für fein tadellofes Leben erhalten habe. Das im Codex Sang. 915 enthaltene Necrologium meldet: »Am 27. April (V. Kal. Maji) ftarb der Mönch und Priefter Tuotilo, er war ein ausgezeichneter Lehrer und Bildner«. Er wurde in der Catharinencapelle beftattet, welche fpäter als die des heiligen Tuotilo bezeichnet wurde. Ob er wirklich heilig gefprochen wurde, ift nicht feftzuftellen, gleichwohl wurde er in St. Gallen als Heiliger betrachtet; hatte er doch Teufel ausgetrieben und andere Wunder verrichtet. Seine Grabfchrift theilt Jo. Mezler (de viris illustribus Sangallensibus I. 24 in Pez, thes. anecd. novissimus I. 3. p. 572 — Aug. Vind. 1721) mit; fie lautete:

Virginis almificae pictor mira arte Tutelo,
Excellens meritis et pietate potens.
Nemo tristis abit qui te colit et veneratur,
Fers cunctis placidam quippe salutis opem.

Abt von Sanct Gallen ift Tuotilo nie gewefen, noch weniger Abt in Regensburg, wie Trautmann (Kunft und Kunftgewerbe p. 61) angiebt. Sein Todesjahr

ift wie fchon bemerkt unbekannt. Wenn Springer, Lübke u. A. ihn 912 fterben laffen, fo beruht dies auf einer Verwechfelung mit Notker Balbulus, deffen Todesjahr Ildefons von Arx in feiner Ausgabe der Cafus Sancti Galli anmerkt. Das Jahr 915, das nach Schnaafe (Gefch. d. bild. Künfte. 2. Aufl. III, p. 656) in dem Sangallenfer Necrolog fich finden foll, fteht nicht in demfelben; die Zahl 915 ift nicht das Todesjahr des Tuotilo, fondern die Nummer des Codex, in welchem der Nekrolog enthalten ift. Ganz aus der Luft gegriffen ift die Angabe von E. Förfter (Denk. der. Kunft. I. 7.), dafs er 896 geftorben. Er mufs vielmehr mindeftens noch bis 913 gelebt haben. Gfrörer (Karolinger II. 458) nimmt an, dafs Hatto's Reife nach Italien im Jahre 912 erfolgte, und zwar zwifchen dem 14. März und dem 8. Auguft, da in jenem Zeitraum fein Name in den Urkunden nicht vorkommt. Bis zum 27. April 912 kann nicht Hatto fchon mit Salomo jenen Vertrag abgefchloffen haben, das Gerücht feines Todes ausgefprengt, Tuotilo mit den vielfachen Arbeiten fertig fein. Er kann alfo früheftens 913 geftorben fein, ob aber fpäter, das ift nicht zu entfcheiden. Lange hat er vorausfichtlich nicht mehr gelebt, da er fchon betagt fein mufste; Ratpert ift bereits um 900, Notker 912 geftorben. Salomo, gleichfalls fein Altersgenoffe, ftirbt 920. Somit werden wir ungefähr die Todeszeit des Meifters beftimmt haben, eine genauere Fixirung dürfte aber kaum möglich fein.

Die Frage, ob nämlich das Evangelium longum (No. 53) der St. Gallenfer Bibliothek die Handfchrift des Sintram enthält und mit den aus dem Schatze des Hatto herrührenden Elfenbeinplatten verziert ift, mufs meines Erachtens entfchieden bejaht werden. Die fortlebende Tradition bezeichnet mit Beftimmtheit diefen Codex, der immer zu den Kleinodien des Klofters gehörte, als das Gefchenk des Bifchofs Salomo, als die Arbeit zweier hervorragender Künftler aus dem Kreife der Klofterbrüder; die Handfchrift ftammt jedenfalls aus der angegebenen Zeit um 900 her; endlich find die Elfenbeinplatten in der That von auffallender Gröfse, zehn Zoll hoch und fünf ein halb Zoll breit. Tafeln von diefen Dimenfionen find wenigftens damals von grofser Seltenheit gewefen. Ich wüfste auch nicht, was uns veranlaffen follte, an der Echtheit diefes Denkmales zu zweifeln.

Welche aber nun der beiden Elfenbeinplatten ift von Tuotilo gefchnitzt? Die Mehrzahl der Kunfthiftoriker (Schnaafe, Lübke, Otte, Förfter u. A.) nehmen an, beide Platten feien von ihm gefertigt worden, und die drei letztgenannten Forfcher publiciren fogar einzig die Tafel, die, wie mir fcheint, ficher nicht von Tuotilo gefertigt ift. Eckehard fagt ausdrücklich: »von jenem Diptychon war eine Platte vorzüglich gefchnitzt, die andere ganz glatt; die letztere fchnitzte Tuotilo«. Wollten wir den Bericht mit Erfolg anfechten, fo müfsten doch gewichtige Bedenken vorliegen. Schnaafe will die Unzuverläffigkeit der Erzählungen des Eckehard dadurch darthun, dafs er darauf hinweift, wie der Chronift nicht einmal das Todesjahr des Meifters gekannt habe, das doch in dem Necrolog ftehe. Was es damit für eine Bewandtnifs hat, ift oben fchon erwähnt worden. Dafs beide Tafeln von einem Künftler herrühren müffen, dafs die Arbeit und Behandlungsweife beider völlig gleich fei, davon habe ich mich bei genauer Betrachtung der beiden Elfenbeinreliefs nicht überzeugen können; es fcheint mir

vielmehr die Tafel mit der Himmelfahrt Mariae viel ungeschickter gearbeitet, als die andere, welche den thronenden Heiland darstellt. Giebt man dies zu, dann liegt auch kein Grund vor, die Ueberlieferung des Eckehard anzufechten, und dann kann es wieder nicht zweifelhaft sein, dass nur die Tafel, auf der wir die Himmelfahrt Mariae und die beiden Scenen aus dem Leben des heiligen Gallus dargestellt finden, in St. Gallen gearbeitet worden ist. Einen Vergleich beider Tafeln anzustellen war dadurch erschwert, dass die zweite Tuotilonische bisher nur einmal und noch dazu ziemlich ungenau in der Publication des historischen Vereins von St. Gallen (das Kloster St. Gallen I. 1863) abgebildet worden ist; hält man dagegen die Photographien beider Schnitzereien gegeneinander, so sieht man, dass die Composition der meiner Ansicht nach älteren Tafel, auf welcher der thronende Heiland umgeben von den Evangelistenzeichen, zu seinen Seiten zwei Cherubim, in den Ecken die Evangelisten selbst, oben die Personificationen von Sonne und Mond unten die der Erde und des Wassers dargestellt sind, viel freier gearbeitet ist, und sich besonders in der Behandlung der Gewandungen vortheilhaft von der steifen Ausführung der Himmelfahrt Mariae unterscheidet. Es ist mir wahrscheinlich, dass dieses ältere Relief auch nicht in Deutschland sondern etwa in Italien geschnitzt wurde; ob es thatsächlich bis auf die Zeit Karls des Grossen zurückzudatiren ist, kann dahingestellt bleiben, obschon die Grösse der Elfenbeinplatten dafür wohl ein Zeugniss ablegt, dass dies Diptychon sehr kostbar, also nur einem reichen Manne zu erwerben möglich war. Indessen ist die fragliche Stelle bei Eckehard einigermassen dunkel, und es könnte wohl sein, dass er nur von einem Diptychon spricht, welches dem von Einhard als im Besitze Karls geschilderten ähnlich war.

Die Tafel des Tuotilo (s. S. 29) ist durch zwei Inschriftenstreifen in drei Abtheilungen getheilt, deren mittlere die Himmelfahrt Mariae darstellt; die zugehörige Inschrift lautet: ASCENSIO SCE MARIE. Die heilige Jungfrau ist bekleidet mit einem bis auf die Füsse herabreichenden Gewande, über das sie ein zweites Aermelkleid, das bis über die Kniee hinabgeht, angezogen hat. Das Haupt ist von einem Schleier umhüllt und durch einen Heiligenschein ausgezeichnet. Sie steht auf einer grasigen Fläche, neben ihr links ist ein Baum angedeutet; die Arme sind halb erhoben, die Handflächen dem Beschauer zugewendet; es ist also die Jungfrau betend dargestellt. Zu beiden Seiten stehen je zwei lebhaft bewegte Engel, wie es scheint, bereit, sie zum Himmel empor zu tragen. Der Kopf der Maria ist steif und ausdruckslos; besser sind die Gesichter der Engel gelungen; der Faltenwurf ist sehr unbeholfen, besonders bei der Figur der heiligen Jungfrau. — Unter dieser Darstellung in der unteren Abtheilung ist eine Scene aus dem Leben des heiligen Gallus von dem Künstler dargestellt worden. Die Composition ist in zwei Theile gesondert, in der Mitte des Reliefs steht nämlich ein Kreuz, an dem ein Reliquienkästchen aufgehängt ist; dies Kreuz stellte der heilige Gallus auf, als er den Platz für sein Kloster in der Wildniss ausfindig gemacht und die Reliquienkapsel hing er daran, wenn er seine Andacht verrichtete (Vita Sancti Galli, Mon. Germ. II. 9). Rechts von dem Kreuze sehen wir den heiligen Gallus unter einem Baume stehen, mit der Linken stützt er sich auf die bekannte Cambutta, den Wanderstab der Schottenmönche, die

Rechte hat er etwas erhoben, um den Befehl, den er dem ihm gegenüber aufrecht daſtehenden Bären giebt, noch durch die Geberde eindringlicher zu machen. Der Heilige trägt Stiefel, einen langen Chorrock und darüber einen kürzeren Rock nach Art einer Dalmatica, das bärtige Haupt iſt mit einer Cuculla bedeckt. Der Bär trägt ein grofses Holzſcheit, das er auf Befehl des heiligen Gallus herbeigebracht hat. Links von dem Kreuze ſehen wir wieder den Heiligen, der mit der Linken dem Bären zum Danke ein Brod reicht, mit der Rechten ihn ſegnend verabſchiedet. Die im Vordergrunde hingeſtreckte ſchlafende Geſtalt ſtellt den Diaconus des Gallus dar, der das Wunder ſelbſt bemerkt hatte; die Inſchrift lautet: S·GALL·PANĒ·PORRIGIT·VRSO· Ueber die Bildung der menſchlichen Geſtalten iſt nicht viel zu ſagen; zeigt ſich auch das Beſtreben lebendig und anſchaulich den Vorgang zu ſchildern, ſo iſt doch der Verſuch nicht beſonders glücklich ausgefallen. Viel beſſer iſt die Darſtellung der Bären gelungen, die in der That von einer für die damalige Zeit bemerkenswerthen Naturbeobachtung zeugt. Tuotilo kannte gewifs den Bären recht genau; damals war dies Wild in den Thälern Sanct Gallens noch ſehr häufig, und ſollte der ſtarke, muntere Tuotilo nicht auch ein eifriger Waidmann geweſen ſein? Dieſelbe Wahrnehmung drängt ſich bei der Betrachtung des oberen Feldes unſerer Tafel auf. Hier hat der Künſtler nicht eine Figurencompoſition angebracht, ſondern ſich begnügt die Fläche mit einem anſprechenden Ornamente zu beleben. Dem Akanthus entfernt ähnelndes Blattwerk füllt in anmuthiger Bewegung das Feld aus. Unzweifelhaft hat der Meiſter das Ornament nachgeahmt, welches den oberen Theil der anderen Diptychonplatte ziert; die Blattformen und Motive ſind völlig gleich, und doch iſt auf der Tuotiloniſchen Tafel die Bewegung des Ornamentes klarer und manche häſsliche Stauchung der Blätter vermieden. In einer der Rankenſchwingungen hat er ein kleines Figurenrelief eingeführt, einen Löwen, der mit gewaltigem Sprunge auf den Nacken eines zuſammenbrechenden Stieres ſich ſtürzt. Auch in dieſer Compoſition iſt das Streben nach Naturwahrheit nicht zu verkennen; hatte Tuotilo wohl auch ſchwerlich einen lebenden Löwen geſehen und kannte er dieſes Thier nur aus Abbildungen, ſo mag er Gelegenheit gehabt haben, den Luchs zu beobachten, der gewifs damals noch zahlreich in den Wäldern der Schweiz hauſte. Die Idee ein Raubthier in dieſer Art ein anderes Thier erlegend darzuſtellen, hat er wohl byzantiniſchen Vorbildern entnommen; dieſe Darſtellung findet ſich ja im Alterthum häufig und iſt auch den byzantiniſchen Künſtlern geläufig, ja er konnte ſie auf Conſulardiptychen, die Thierhetzen mit vorführten, geſehen haben (vgl. Agincourt, Sculpt. XII. II).

Rührt nun die eben beſprochene Tafel ſicher von Tuotilo her, ſo dürfen wir ihm wohl, wie dies Kugler und Schnaáſe bereits gethan, auch die Schnitzereien der Elfenbeinplatte zuſchreiben, welche den Einband des Codex No. 60 in St. Gallen ziert (ſ. S. 28). Die gleiche Art des rankenden Ornamentes mit den identiſchen Blattformen finden wir da vor, und auch die ſechs Thiergruppen ſind, wenige Aenderungen abgerechnet, ganz in dem Geiſte der oben beſprochenen ausgeführt.

Um Tuotilo's Bedeutung für die Kunſtgeſchichte zu beſtimmen, reichen dieſe wenigen Denkmäler bei weitem nicht aus. Nur eins ſcheint mir klar, er hat ſich bemüht den ſtarren Formen einiges Leben wieder einzuhauchen, und wenn es

ihm auch nicht gelungen ift, diefe Formen felbft zu veredeln und zu verbeffern, fo ift das Streben, lebhaft, dramatifch zu fchildern, doch felbft in den unvollkommenen Schöpfungen deutlich zu erkennen. Und dies Streben ift gewifs hoch anzufchlagen, da bis zu jener Zeit man fich mit einer mehr oder weniger geiftlofen Nachahmung fremder Vorbilder begnügt hat. Tuotilo fucht für feine Gedanken aber fchon nach einem entfprechenden Ausdrucke, und diefem Streben, das die fpäteren Generationen befeelte, und das bei ihm wohl zuerft beftimmt nachzuweifen ift, verdanken wir es, dafs die Kunft wieder fich kräftigte und einer neuen Blüthe fähig wurde.

Schliefslich möchte ich noch darauf hinweifen, wie in der ganzen Begabung des Tuotilo eine Aehnlichkeit mit Lionardo da Vinci unverkennbar hervortritt. Beide find durch Körperftärke und Anmuth ihres Wefens ausgezeichnet, beide vorzügliche Mufiker und Dichter, nicht minder hervorragende Gelehrte; dabei in allen Zweigen der bildenden Kunft erfahren, werden fie von ihren Zeitgenoffen hoch geehrt und gefeiert, und beide haben auch das Schickfal gemeinfam, dafs ihre beften Werke zu Grunde gegangen find und nur im Verhältnifs fpärliche Refte uns ihre Bedeutung errathen laffen.

Der heilige Bernward,

Bifchof von Hildesheim.

Geboren um 960, † 1022.



Curvatur eines Bifchofsftabes.
Domschatz zu Hildesheim.

Unter den Künftlern, welche im zehnten und elften Jahrhundert in Deutfchland thätig waren und durch ihre Werke einen merklichen Einflufs auf die Fortentwickelung der deutfchen Kunft ausübten, ift keiner fo bekannt und mit Recht fo gefeiert als der Hildesheimer Bifchof Bernward, deffen vortreffliche Biographie wir feinem treuen Lehrer und Freunde Thangmar (Mon. Germ. Script. IV) verdanken. Auf diefe Quelle wird fich jede Darftellung von Bernward's Leben zunächft zu ftützen haben, zumal wenn fie, wie das hier der Fall ift, ganz von der Schilderung feiner politifchen Thätigkeit abfieht und fich einzig darauf befchränkt, fein künftlerifches Streben und Wirken zu unterfuchen. Die ausgezeichneten Vorarbeiten von Krâtz (Dom zu Hildesheim), H. A. Kuentzel (Der h. Bernward, Hildesh. 1856) und Franz Gehle (de S. Bernwardi vita et rebus geftis, Bonnae 1866) wurden natürlich zu Rathe gezogen.

Bernward ftammte aus einer vornehmen fächfifchen Familie. Sein Vater wird nicht genannt, dagegen erfahren wir, dafs feine Mutter die Tochter des fächfifchen Pfalzgrafen Athelbero war, einer ihrer Brüder, Folcmar, Bifchof von Utrecht wurde († 990) und feine Tante Rothgardis als Äbtiffin zu Hilwardshaufen am 25. December 1006 ftarb. Bernward's Bruder Thammo ftand bei Kaifer Otto III in hohem Anfehen und wurde ebenfo wie feine Schwefter Thiatburga durch kaiferliche Gnadenbeweife ausgezeichnet; eine jüngere Schwefter Judith wurde Aebtiffin in Ringelheim († 1006). Verwandt mit ihm waren ferner Erkenbald, der nach Willigis Tode 1011 Erzbifchof von Mainz wurde, der Bifchof Benno von Meifsen und der Graf Altmann von Stederburg. Geboren ift er um das Jahr 960. Durch feine Verwandten wurde der begabte Knabe für den geiftlichen Stand beftimmt und von feinem Oheim Folcmar in die Schule zu Hildesheim gebracht.

Thangmar erzählt, es fei dies zur Zeit des Bifchofs Osdagus (985—89) gefchehen, indeffen mufs hier der Abfchreiber der Biographie einen Fehler gemacht haben, da wir kaum annehmen dürfen, dafs der Verfaffer derfelben, der ja ganz befonders in der Lage war, den Sachverhalt zu kennen, fich geirrt habe. Er fagt ausdrücklich, Folcmar fei damals noch Diacon gewefen; derfelbe wurde aber bereits 977 Bifchof, mufs alfo vorher Bernward nach Hildesheim gebracht haben, als nicht Osdag fondern Othwin (954—84) dort Bifchof war. Der Knabe wurde dem Vorfteher der Schule Thangmar zur Erziehung anvertraut und von demfelben, der die bedeutenden Anlagen feines Zöglings wohl erkannte, mit befonderer Hingebung unterrichtet. Um fich ihm ganz widmen zu können, nahm er ihn auf feine Gefchäftsreifen mit und fetzte den Unterricht felbft dann fort, wenn fie gemeinfam mit einander ritten. So erwarb fich der Schüler eine fehr bedeutende Menge von Kenntniffen und Gelehrfamkeit; felbft medicinifche Studien fcheint er getrieben zu haben: Kaifer Otto fendet ihm noch i. J. 1002 Arzneimittel aus Italien, und der Erzbifchof von Magdeburg Walthardus, der 1012 krank in Giebichenftein darniederliegt, bittet ihn um feinen ärztlichen Beiftand. Neben den gelehrten Studien befchäftigte fich der Jüngling auch mit den bildenden Künften, erwarb fich eine grofse Gefchicklichkeit im Schreiben und Malen, übte fich in der Bildnerkunft und war auch in der Baukunft wohl erfahren. Befonders aber lernte er mit Gefchick in Metall arbeiten und als Goldfchmied und Juwelier Treffliches leiften. Wenn er auch nicht in allen Kunftzweigen etwas Ausgezeichnetes zu fchaffen vermochte, fo hatte er fich doch eine gründliche Einficht in die verfchiedenen Techniken und zugleich einen guten Gefchmack erworben, Eigenfchaften, die ihm, als er fpäter unter feiner Auffícht Kunftwerke anfertigen liefs, fehr wohl zu ftatten kamen. Wer fein Lehrer in der Kunft gewefen, theilt Thangmar nicht mit, jedoch fcheint fchon Bifchof Othwin Intereffe für Kunftwerke gehabt zu haben (Ann. Hildesh. 13), und wahrfcheinlich fanden fich damals kunftgeübte Mönche in Hildesheim vor, wie fpäter Godehard in dem von ihm geftifteten Klofter tüchtige Schreiber und Maler verfammelte (Ann. Hildesh. 14). Von Othwin wurde er nach Vollendung feiner Erziehung zum Exorciften geweiht. Nach Thangmar war es wieder Osdag, der diefe Handlung vollzog. Gefetzt letztere Angabe fei richtig, dann hätte die Weihe früheftens 985 ftattgefunden; 987 begiebt fich Bernward aber bereits an den kaiferlichen Hof, und der Zeitraum von zwei Jahren erfcheint doch etwas kurz, wenn man bedenkt, dafs er während diefer Zeit von Willigis die drei höheren Weihen empfing, von feinem Oheim zum Abte in Deventer ernannt werden follte und in derfelben Zeit noch feinen alten Grofsvater Athelbero mit kindlicher Treue und Aufopferung bis zu deffen Lebensende pflegte. Nach dem Tode feines Grofsvaters geht er an den kaiferlichen Hof, tritt da in die Kanzlei ein und wird kaiferlicher Kaplan. Als im Jahre 988 der bisherige Erzieher des jungen Otto, der Calabrefe Johannes, zum Bifchof von Piacenza ernannt wurde, übertrug die Kaiferin Wittwe Theophano Bernward die Erziehung ihres Sohnes, eine Aufgabe, die der junge Kleriker mit dem gröfsten Gefchicke löfte. Es gelang ihm trotz feiner Strenge die Liebe des jungen Kaifers fich zu erwerben und für immer zu erhalten. Otto erweift bis zu feinem Tode feinem alten Lehrer die rühr-

endſte Aufmerkſamkeit und Anhänglichkeit und geſtattet ihm, als er ſeiner Zucht längſt entwachſen war, Vorſtellungen und Ermahnungen an ihn zu richten. An dem kaiſerlichen Hofe konnte ſich nun der Kunſtſinn Bernwards beſſer als an



Theil der Domthür. Hildesheim.

irgend einer anderen Stelle ausbilden; auf Reiſen ſah er fremde Kunſtleiſtungen und in der kaiſerlichen Schatzkammer fand er wohl das Beſte vor, was die Luxuskunſt ſeiner Zeit und der Vergangenheit zu ſchaffen vermocht hatte. Thangmar erwähnt ausdrücklich, daſs er die iriſchen (ſchottiſchen) und überſeeiſchen Ge-

fäfse, die dem Kaifer zum Gefchenk gemacht wurden, eines forgfältigen Studiums würdigte. Da die englifchen Goldfchmiedearbeiten fich im zehnten und elften Jahrhundert felbft in Italien der gröfsten Bewunderung erfreuten, fo werden wir mit Meiners (hift. Vergleichung der Sitten . . . des Mittelalters. Hann. 1793. II. 58 u. 61) wohl anzunehmen haben, dafs die hier genannten Vafa transmarina Werke englifcher Goldarbeiter gewefen find. Uebrigens ift die Stelle wie fo manche in Thangmars Werk fehr unklar; wollte man fie wörtlich auffaffen, fo fchiene es, als habe Bernward diefe Gefäfse noch befonders überarbeitet und verziert, was denn doch wohl nicht anzunehmen ift. Nachdem er fünf Jahre am kaiferlichem Hofe verlebt hatte, ftarb 992 der Bifchof von Hildesheim Gerdag; Bernward wurde an feine Stelle gewählt und am 15. Januar 993 von dem Erzbifchof Willigis von Mainz zum Bifchof geweiht. Thangmar nennt ihn da einen »electum juvenem.« Mag auch der ältere Lehrer feinen Schüler noch immer für einen Jüngling halten, dreifsig Jahre mufste derfelbe mindeftens alt fein, da er fonft nicht ohne Dispens hätte die Bifchofsweihe erhalten können. Jung war er wohl noch, wie aus Thangmars Aeufserung hervorgeht, alfo kann man wohl mit leidlicher Gewifsheit annehmen, dafs er um das Jahr 960 geboren ift. Es ift nun, wie fchon oben bemerkt, hier nicht der Ort Bernwards Verdienfte um feine Diöcefe, feine Treue gegen Kaifer und Reich, feine aufrichtige Frömmigkeit und feinen mufterhaften Lebenswandel zu fchildern, noch weniger auf den Gandersheimer Streit, der ihm elf Jahre feines Lebens verbitterte, einzugehen; feine künftlerifche Thätigkeit darzulegen foll einzig und allein verfucht werden.

Sobald er den bifchöflichen Stuhl in Hildesheim beftiegen, liefs er fich die Pflege der bildenden Künfte ganz befonders angelegen fein. Junge begabte Leute liefs er in der Kunft unterrichten, überwachte felbft ihre Fortfchritte und förderte fie durch Unterweifung. Damit fich die Künftler Erfahrung erwürben, nahm er fie mit, wenn er an den kaiferlichen Hof ging oder weitere Reifen unternahm; die mannigfachen Kunftdenkmale, die fie da fahen, regten zu eigenem Schaffen an. So erzog er fich felbft eine Schaar von Künftlern, die dann die Aufgaben, welche er ihnen ftellte, und die meift den künftlerifchen Schmuck feiner Stadt und Diöcefe bezweckten, wirklich gut und tüchtig auszuführen im Stande waren. In feiner nächften Nähe hatte er Werkftätten für die Metallarbeiter angelegt. Jeden Tag befichtigte er da vor dem Effen die Arbeiten und prüfte jedes Werk fachverftändig »librans«, fagt Thangmar; vielleicht ift dies wörtlich zu nehmen, und er wog jedes Werk nach, feftzuftellen, ob es auch den beftimmten Metallgehalt hatte. Ob er felbft mit Hand angelegt hat, das wird fchwer zu entfcheiden fein; vielleicht dafs er auch als Bifchof noch die Goldfchmiedekunft pflegte (die Angaben können da verfchieden interpretirt werden); jedenfalls wurde nichts unternommen, was er nicht geprüft und gut geheifsen, angeregt und gefördert. Dafs er dazu vollauf befähigt war, darauf ift bereits hingewiefen worden. Leider ift von den Denkmälern, die unter feiner Leitung entftanden, ein grofser Theil zu Grunde gegangen. So find von der Kapelle des h. Kreuzes, die er am 10. Sept. 996 weihte, nur noch die Grundmauern und die jetzt verfchüttete Krypta erhalten. Auch in der Michaelskirche, einem Bau, dem in feinen letzten Lebensjahren Bernward fein ganzes Intereffe widmete, ift

verhältnifsmäfsig wenig noch vorhanden, was auf feine Zeit zurückreicht. Die Krypta war am 29. Sept. 1015, die Kirche grade fieben Jahre fpäter eingeweiht worden. Von Bernwards Bau find erhalten aufser einem Theile der Umfaffungsmauern einige Theile im weftlichen Querfchiffe, fowie einige Säulen am Weftportale. Kugler (Gefch. d. Bauk. II. 370) nimmt, wie es fcheint, mit Recht an, dafs die Querfchiffe nach Art des Transeptes der alten Peterskirche zu Rom angelegt find und dafs die Profilirung des Gefimfes der Architravauffätze über den Würfelcapitälen klaffifchen römifchen Muftern nachgebildet ift. Ob Bernward Italien öfter befucht hat, ift nicht erfichtlich; im Jahre 1001 aber hielt er fich beinahe fieben Wochen, vom 4. Januar bis 20. Februar, in Rom auf, und dafs er diefe Zeit für feine künftlerifche Studien wohl benutzt hat, das zeigt nicht allein die Nachbildung der Trajansfäule, fondern geht auch aus anderen Verfuchen hervor. Als er die verfallenen Wirthfchaftsgebäude der Stiftsgüter wieder aufbaut, fucht er durch Anwendung von weifsen und rothen Steinen ihnen ein gefchmackvolleres Anfehen zu verfchaffen. Ich denke mir, dafs er, wie er das an italienifchen Bauten gefehen hatte, weifse und rothe Schichten von Steinen abwechfeln liefs, und meine, dafs er wahrfcheinlicher Quadern von rothen und weifsem Sandftein verwendete, ein Material, das an den Hildesheimer Bauten häufig gebraucht wurde, als dafs er glafirte Ziegel, für deren Anwendung in diefer Gegend fchwerlich ein Beifpiel gefunden werden dürfte, für feine Zwecke anfertigen liefs. Auch zu dem Verfuche Mofaikpflafter herzuftellen, ift er wohl in Italien angeregt worden. Dagegen fcheint er fich mit der Anfertigung von Dachziegeln, für die ihm nach Aeufserung feines Biographen keine Mufter vorlagen, nur aus praktifchen Gründen befchäftigt zu haben: die Schindeln waren zu feuergefährlich, Blei und Kupfer zu theuer, da verfuchte er ein billigeres Material zu erfinden. Vielleicht hatte er bei der 1007 durch Frankreich unternommenen Reife nach St. Denis und Tours deffen Anwendung kennen gelernt. Selbft die Befeftigung feiner Bifchofsftadt, die Mauern und Thürme, liefs er fo fchön ausführen, dafs man in Sachfen etwas ähnliches kaum fehen konnte. In feiner Kathedrale wurden die Wände und die Decke mit vorzüglichen glänzenden Malereien gefchmückt. Schwerlich hat er perfönlich diefe Gemälde ausgeführt, dies würde Thangmar ficher deutlicher hervorheben; vielleicht vertraute er die Arbeit feinen Künftlern an, vielleicht aber auch — und dies ift eine blofse Vermuthung — gewann er für diefelbe einen Künftler, der gerade in jener Zeit eines bedeutenden Rufes fich erfreute. Als Otto im Jahre 1000 Aachen befuchte, brachte er aus Italien einen berühmten Maler, den lombardifchen Bifchof Johannes, mit und beauftragte ihn die Münfterkirche auszumalen. Unter dem Bifchof Balderich (1008—18) malte derfelbe in der Kathedrale zu Lüttich und ftarb dafelbft auch. (Vita Balderici ep. Leod. cap. XIII und Ruperti Chron. S. Laur. Leod. XIII.) Vielleicht dafs Bernward durch des Kaifers Vermittelung diefen Künftler für die Ausmalung feiner Kirche gewann. Von Malereien aus feiner Zeit find noch einige Miniaturen erhalten, mit denen der Decan Guntbald die Evangelienhandfchrift, die er im Auftrage des Bifchofs 1011 fchrieb, und das Sacramentar, das er 1013 vollendete, illuftrirt hat. Eine künftlerifche Bedeutung fcheinen diefe ziemlich ungefchickten Malereien nicht zu haben. Intereffant ift, dafs in der erftgenannten Handfchrift

Bernward mit eigner Hand eine Verwünfchung gegen den eventuellen Dieb eingefchrieben hat. Diefe Manufcripte, fo wie zwei andere aus gleicher Zeit werden jetzt noch im Dome zu Hildesheim gezeigt.

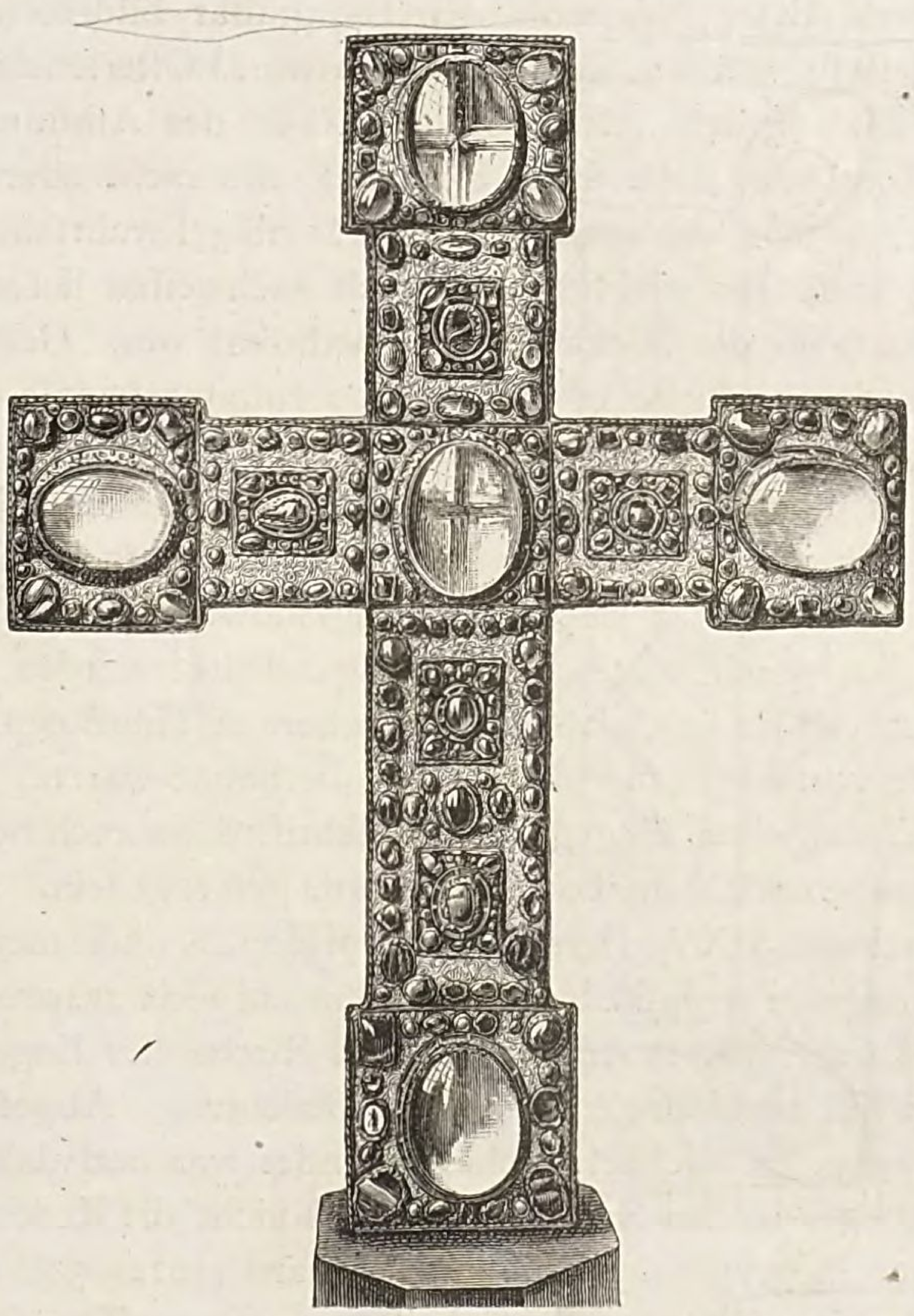
Als Erzeugniffe der Werkftätten, welche, wie fchon angeführt, Bernward in Hildesheim eingerichtet hatte, gelten gewöhnlich und wohl auch mit Recht die



Bernwardsleuchter.
Maria-Magdalenenkirche zu Hildesheim.

beiden grofsen Erzgufswerke, welche heut noch erhalten find: die Säule, feit 1813 auf dem Domplatz aufgeftellt, und die Thürflügel am Portale der Kathedrale. Thangmar gedenkt diefer Arbeiten gar nicht, und nur eine fpäter noch zu befprechende Notiz im Leben des heiligen Godehard beftätigt, dafs die Thürflügel auf Bernward's Wunfch gefertigt wurden; über die Säule haben wir gar keine authentifche Nachricht, der Stil der Ausführung weift jedoch klar auf die Bernwardifche Zeit hin. Beide Denkmäler gehören unzweifelhaft zufammen. Auf dem linken Flügel der Thür find acht Reliefs, welche die Verfchuldung des erften Menfchenpaares und feiner Kinder darftellen: die Erfchaffung der Eva, wie Eva dem Adam zugeführt wird, den Sündenfall, die Verkündigung der Strafe,

die Vertreibung aus dem Paradiese, die Feldarbeit Adams, das Opfer Kains und Abels, den Brudermord des Kain (s. S. 37). Den geschilderten acht Reliefs des linken Thürflügels entsprechen ebenfalls acht auf dem rechten, und zwar führen diese die Hauptmomente aus dem Leben des Erlösers vor: die Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel, Christus vor Herodes, die Kreuzigung, die Frauen am Grabe, die Himmelfahrt. Durch die achtundzwanzig Darstellungen auf dem spiralförmig um den Schaft der Säule sich hinziehenden Reliefbande wird die Reihe von Scenen aus dem Leben des Heilands, die auf



Bernwardskreuz.
Maria-Magdalenen-Kirche zu Hildesheim.

dem zweiten Flügel nur unvollständig gegeben ist, ergänzt; sie beginnen mit der Taufe Christi und schildern sein Leben bis zum Einzug in Jerusalem. Schon aus diesem Grunde ist eine Zusammengehörigkeit beider Monumente anzunehmen; es erscheint dann doch durchaus unwahrscheinlich, dass ursprünglich schon auf dieser Säule ein ehernes Crucifix gestanden hat, da die Kreuzigung ja schon auf dem einen Thürflügel dargestellt war und doch nicht zweimal in derselben Reihe von Bildwerken vorkommen konnte. Viel annehmbarer ist die schon öfter ausgesprochene Vermuthung, dass die Säule als colossaler Leuchter für die Osterkerze zu dienen bestimmt war. Solche monumental ausgeführte Träger des Cereus paschalis konnte Bernward sehr wohl in Italien, wo ja heut noch manche

erhalten ſind, geſehen haben und dadurch zur Nachbildung derſelben angeregt worden ſein. In Deutſchland ſind dieſe Oſterleuchter, ſo viel mir bekannt, nie oder nur ſelten im Gebrauche geweſen, und dadurch würde es ſich erklären laſſen, daſs eine ſpätere Zeit, die mit dem Rieſenleuchter nichts mehr anzufangen wuſste, ihn zum Träger eines Crucifixes benutzte. Dieſes Crucifix wurde (Küntzel a. a. O. 59) 1544 zerſtört; das Kapitell der Säule 1650 eingeſchmolzen.

Die Säule ſtand nun bis 1723 hinter dem Kreuzaltar der St. Michaelskirche (Mithoff, Kunſtdenkmale und Alterthümer im Hannoverſchen, III. 133. — Hann. 1875). Hinter dem Altare, der wohl den Hauptaltar bildete (a. a. O. 132) war ſie wohl erſt aufgeſtellt worden, als ſie nicht mehr als Oſterleuchter diente; früher ſtand ſie jedenfalls vor dem Altare in der Nähe des Ambon, wo ſie z. B. in S. Clemente in Rom heut noch ihren Platz hat, alſo nicht eben weit von einem der Hauptportale, in dem die beſprochenen Thürflügel wahrſcheinlich eingehängt waren. Es wäre nun ſehr wichtig, wenn ſich nachweiſen lieſse, daſs die Säule ſchon von Bernward für die Michaelskirche beſtimmt war. Gehle (l. c. 32) giebt leider nicht an, welcher Quelle er die Angabe entnimmt, daſs die Säule an ein und demſelben Tage mit der Michaelskirche (am 29. Sept. 1022) von Bernward geweiht worden iſt, und Mithoff theilt dieſelbe Nachricht ohne jeden Beleg ebenfalls mit. Trotzdem jedoch dieſe für uns wichtige Thatſache nicht hinreichend ſicher geſtellt iſt, ſo ſcheint es doch nicht unglaubwürdig, daſs in der That die Säule für die Michaelskirche unter Bernward gearbeitet worden iſt, und dann hat die Annahme auch viel für ſich, daſs auch die ehernen Thürflügel, welche ſich jetzt in der Kathedrale vorfinden, für jene Kirche beſtimmt waren. Und dies ſcheint mir durch die auf denſelben eingegrabene Inſchrift denn auch beſtätigt; mag dieſelbe auch erſt lange nach dem Tode Bernwards gefertigt ſein. Sie lautet: Anno dominice incarnacionis MXV Bernwardus episcopus diue memorie has valvas fusiles in faciem angelici templi ob monimentum sui fecit suspendi. Das »angelicum templum« iſt ſicher nichts Anderes als die Kirche des Engelsfürſten Michael. Die ganze Inſchrift iſt im Uebrigen ohne jede Bedeutung. Abgeſehen davon, daſs 1015 erſt die Krypta der Michaelskirche vollendet war und daher von dem Einhängen der Thürflügel in das Hauptportal wohl nicht die Rede ſein konnte, ſagt auch Wolfher, der Biograph des heiligen Godehard (1022—38), ausdrücklich, Godehard habe erſt die auf Bernwards Geheiſs gegoſſenen Thüren zuſammenſetzen laſſen: postremo principale nostrum monasterium (und das iſt wohl das Michaelskloſter) cripta quadam in occidentali parte obscuratum aperuit et valvas, quas domnus Bernwardus conflari fecerat, ibidem pulcherrime composuit (Vita Godehardi prior. cap. 37). Alſo vor 1038, der Zeit wo Wolfher ſeine erſte Biographie Godehards abfaſste, kann die Inſchrift nicht entſtanden ſein; ſie ſcheint jedoch noch bedeutend jünger, da die Bezeichnung »diue memorie« kaum vor der Canoniſation Bernwards, vor 1192, angemeſſen ſein dürfte. Auf die Verwerthung dieſer Inſchrift wird daher die Kunſtgeſchichte beſtimmt zu verzichten haben. —

Wie ſchon bemerkt, hat dem Künſtler der Säule die Trajans- oder Antonins-Säule zu Rom als Muſter vorgeſchwebt. Die Reliefs ſind im Ganzen gut angeordnet, die Figuren zwar plump und ziemlich ausdruckslos, aber doch in einer für die Reliefdarſtellung angemeſſenen Weiſe gebildet. Ganz anders iſt die Aus-

führung der Reliefs an den Thürflügeln. Die Compofition ift dürftig, die Figuren find kurz und gedrungen, die Köpfe durch die grofsen glotzenden Augen eher abftofsend. Der Künftler verfteht es zudem gar nicht, feine Geftalten dem Reliefftile gemäfs zu modelliren: an vielen Figuren find die unteren Partien noch ziemlich flach gehalten, der Oberkörper ift fchon in ftarkem Hochrelief gebildet, die Köpfe endlich treten faft rund hervor. So erhält der Befchauer den Eindruck, als ob die Figuren fich vom Hintergrunde loslöften und herauszufallen drohten. Diefe Ungefchicklichkeit der Hildesheimifchen Künftler erfcheint um fo bemerkenswerther, als die etwa in derfelben Zeit zu Augsburg für den Dom gegoffenen Thürflügel zeigen, dafs der rechte, gute Reliefftil in jener Zeit keineswegs unbekannt war. Die beiden befprochenen Gufswerke find jedenfalls erft nach Bernwards Rückkehr aus Italien, alfo nach 1001, begonnen worden. Dafs fie nicht von einer und derfelben Hand herrühren, zeigt fchon die hervorgehobene Verfchiedenheit in der technifchen Behandlung. So wenig alfo diefe Arbeiten ihrer formalen Ausführung nach Lob verdienen, fo find fie doch, fobald man fie aufmerkfamer betrachtet, fehr anziehend. Grade dafs der Meifter nicht ein vorhandenes Mufter ohne weiteres nachbildete, fondern den Stoff fich felbft zurecht legte und nun fich redlich Mühe gab, fo fchwer es ihm wurde und fo wenig es ihm gelang, das, was ihm vorfchwebte, zu geftalten, Leben und Empfindung in den Gefichtsausdruck und die Geberden feiner Figuren zu legen, mit einem Wort diefes Ringen eines begabten Künftlers für feinen Gedanken den rechten Ausdruck zu finden, das ift es, was diefe Denkmäler fo intereffant, fo werthvoll für die Kunftgefchichte macht. War es diefem Meifter noch nicht gelungen, ein vollendetes Kunftwerk zu fchaffen, fo hatte er doch den Weg gewiefen, auf dem fpätere Kunftgenerationen nach fchwerer Arbeit dazu gelangten, ihre Gedanken in adaequaten Formen auszufprechen.

Aus Bernwards Giefshütte ftammen dann noch zwei Leuchter, jetzt in der Maria-Magdalenenkirche bewahrt (f. S. 40), die der Sage nach in des Heiligen Grabe gefunden worden find. Springer hat fie fehr genau befchrieben, und ich bemerke nur, dafs die Figuren wie die Ornamente ziemlich fchwerfällig gebildet find. Die Infchrift ift bis jetzt wohl noch nicht genügend erklärt; fie lautet: Bernwardus. Praeful. Candelabrum. Puerum. Suum. Primo. Huius. Artis. Flore. Non. Auro. Non. Argento. Et Tamen. Ut. Cernis. Conflare. Jubebat. Dafs ein Gehülfe auf Bernwards Befehl die Leuchter gegoffen hat, ift klar; die Metallmifchung, die wie polirtes Eifen ausfieht, foll aus Gold, Silber und etwas Eifen beftehen. Fr. Bock will Spuren von Vergoldung bemerkt haben und glaubt, dafs diefe Mifchung dem oft erwähnten Electrum entfpreche. Aber was bedeutet „primo huius artis flore"? In demfelben Stile wie die eben erwähnten Leuchter ift die filberne Curvatur eines Bifchofsftabes gefertigt, jetzt im Domfchatze (f. S. 35).

Alle diefe bisher befprochenen Werke find unter Bernwards Leitung, aber kaum von ihm felbft, ausgeführt worden. Von den Arbeiten, die nach Thangmar ihm perfönlich zugefchrieben werden können, find die meiften zu Grunde gegangen. Der Kelch, den er aus dem ihm vom Kaifer Otto gefchenkten Onyx gebildet, ift verfchollen; ein andrer aus Kryftall auch nicht mehr vorhanden. Der Kelch fammt der Patene aus Gold gefchmiedet, zwanzig Pfund fchwer, zu dem Bifchof

Othwin das Gold und die Edelfteine gefammelt hatte (Ann. Hildesh. c. 13), ift wohl in Zeiten der Bedrängnifs eingefchmolzen worden. Die koftbaren Rauchfäffer werden ein gleiches Schickfal gehabt haben; vielleicht rührt die eine der Lichterkronen im Hildesheimer Dome, die unter Bifchof Hezilo (1054—79) vollendet wurde, wenigftens zum Theile von ihm her. Echt fcheint das goldne Kreuz, in dem er eine von Otto zum Gefchenk erhaltene Kreuzpartikel einfchlofs, jetzt in der Maria-Magdalenenkirche zu Hildesheim (f. S. 41). An den Enden der Kreuzesarme find noch Querbalken angebracht, fo dafs die bekannte Form des Bernwardskreuzes entfteht. Ein andres filbernes Stehkreuz im Domfchatze wird ihm ebenfalls zugefchrieben. Die Patene mit der Infchrift «Iftam patenam fecit sanctus Bernwardus» wird von competenten Männern nicht für echt gehalten; die Infchrift, die früheftens 1192 entftanden fein kann, beweift nur, dafs man damals die Hoftienfchüffel für ein Werk Bernwards hielt.

Dafs das koloffale Crucifix im Dome von Braunfchweig, auf dem man die Infchrift »ernvardus me fecit« entdeckt hat (Schnaafe Gefch. d. bild. Künfte, 2. Aufl. IV. 664) von unfrem Künftler herrührte, ift fchwer zu glauben, wenn wir nicht annehmen wollen, dafs dies Werk erft nach Bernwards Tode nach Braunfchweig gelangt fei. Für Braunfchweig hat er es fchwerlich gearbeitet, da er mit dem Grafen Bruno in fteter Feindfchaft lebte.

Von den prächtigen Evangelienbüchern, die er anfertigen liefs, find, wie fchon bemerkt, einige noch im Hildesheimer Dome vorhanden. Die von ihm angelegte Bibliothek dagegen ift entweder völlig zu Grunde gegangen, oder die Handfchriften find jetzt zerftreut und enthalten keine Angabe ihrer Herkunft.

Ob er wiffenfchaftliche Werke felbft verfafst, das ift zweifelhaft. Kratz fchreibt ihm eine Anleitung zur Mathematik zu, die für Otto III. beftimmt war; indeffen enthält dies Manufkript nur eine Abfchrift von der Arithmetik des Boethius, ftammt jedoch aus dem Ende des zehnten oder Anfange des elften Jahrhunderts her, und ift vielleicht von Bernward felbft collationirt und corrigirt. (H. Düker, der Liber mathematicalis des h. Bernward im Domfchatze zu Hildesheim. — Hild. 1875.) Auch die alchymiftifche Schrift »secretum secretorum etc.«, die bis 1634 fich in der Bibliothek des Michaelisklofters vorfand, foll er verfafst haben.

Wie er felbft raftlos thätig war, fo verlangte er dies auch von den Gehülfen, denen er die Ausführung feiner künftlerifchen Projecte anvertraute; er ftrengte fie und fich faft über Gebühr an. Schon zur Zeit des Gandersheimer Streites öfters leidend, war er fpäter an fünf Jahre am Fieber krank. Sein letzter Wunfch war, die Michaelskirche noch fertig zu fehen, für deren Ausfchmückung er in den letzten Jahren feines Lebens ganz befonders thätig gewefen. Am 29. September 1022 weihte er fie auch noch unter Affiftenz von drei Bifchöfen feierlich ein, und am 3. November beftätigte Kaifer Heinrich II. die Stiftung; Bernward's Kräfte waren aber jetzt erfchöpft. Vor feinem Tode liefs er fich als Benedictiner einkleiden und ftarb fchon am 20. November deffelben Jahres 1022. In der Krypta feiner Michaeliskirche wurde er begraben, und da ruhte er, bis in Folge feiner Heiligfprechung 1192 feine Gebeine gehoben und zerftückelt wurden. 1864 wurde der

alte Leichenftein unter der jüngeren mit einer Bifchofsfigur gefchmückten Grabplatte aufgefunden. Die Infchrift lautet:

> Pars hominis Bernwardus eram, nunc condor in iſto
> Sarcofago diro, vilis et ecce cinis.
> Pro dolor! officii culmen quia non bene geſſi!
> Et pia pax animae, vos et amen canite.

Bernward hat fich um die bildende Kunft in Deutfchland die allergröfsten Verdienfte erworben, nicht dadurch, dafs er felbft Hand anlegte und feine Begabung und Gefchicklichkeit in prächtigen Werken darthat, — die vielleicht von ihm herrührenden Stücke find trotz ihrer Verdienfte doch nicht von grofser Bedeutung — fondern dafs er eine ganze Schaar talentvoller Leute einfichtsvoll für die Ausübung der Kunft erzog, einem Jeden eine paffende Befchäftigung zuwies, durch feine eigene verftändnifsvolle Theilnahme die Arbeiter förderte, anfpornte, begeifterte, endlich feine Gefchmacksrichtung der ganzen Schule einprägte, fo dafs diefelbe nur in feinem Geifte und Sinne wirkte und feine Ideen ausführte. In diefer Weife thätig, hat er, fo lange er lebte, ein reges künftlerifches Leben in feiner Hauptftadt gehegt und gepflegt und dadurch auch weit über feinen Kreis hinaus einen Einflufs ausgeübt.

Die Stellung der deutfchen Kirchenfürften im zehnten und elften Jahrhundert zur Kunft ift überhaupt eine wefentlich andere als in früherer Zeit. Die Ausübung der Kunft liegt nicht mehr ausfchliefslich in den Händen der Geiftlichen; unter deren Leitung haben auch Laien fich in der Kunft geübt, und bald übertreffen die Talentvollen unter diefen, weil fie den Betrieb ihrer Kunft zu ihrem ausfchliefslichen Berufe machen, ihre alten Lehrmeifter. Von jetzt an werden auch Laien vielfach als Künftler bei Kirchenbauten u. dgl. verwendet. Nicht genug kann man fich in Acht nehmen, die Wendungen, wie »X. episcopus ecclesiam aedificavit, picturis adornavit etc.,« wörtlich zu nehmen, daraus zu fchliefsen, der betreffende Bifchof oder Abt habe perfönlich als Künftler bei dem Bau, bei der Ausmalung fich betheiligt, während es doch nur bedeutet, er habe die Ausführung angeordnet. Sobald es fich um eine Perfönlichkeit handelt, die an der Spitze einer Gemeinfchaft, fei es eines Klofters oder eines Bisthums geftellt ift, mufs man, wenn die Chroniften nicht ausdrücklich erwähnen, dafs der Abt oder Bifchof als Künftler felbft gewirkt, annehmen, dafs dies nicht der Fall ift. Etwas Anderes ift es bei einfachen Klerikern und Mönchen, wenn auch felbft da Vorficht geboten ift. Dabei ift freilich nicht in Abrede zu ftellen, dafs die Geiftlichkeit jener Zeit nicht noch vielfache Kenntniffe von der Kunft befafs; vielmehr wird es einem Kirchenfürften übel angeftanden haben, wenn er nicht einem vorgelegten Bauplan beurtheilen und feine Meinungen fachverftändig begründen konnte, wenn er nicht für Sculpturen und Malereien Verftändnifs hatte, Fehler bemerken, Stoffe zu Darftellungen kundig anzugeben verftand. Dazu brauchten fie aber keine praktifchen Künftler zu fein. Der Bifchof Benno von Osnabrück († 1068) hatte allerdings Burgen bauen laffen, felbft die Anlage eines Weges durch ein Moor überwacht, die Mauern, die die Fundamente des Doms zu Speier gegen die Unterfpülungen des Rheins fchützen follten, angelegt, aber war er darum ein Künftler? doch höchftens ein erfahrener Ingenieur (Vita Bennonis Ep. Osn. 15, 27.).

Der ſpätere Biſchof von Bamberg, Otto (1103—1139), leitete thatſächlich einige Zeit den Bau des Speierer Domes, aber ſehen wir uns den Sachverhalt genauer an. Kaiſer Heinrich IV. hatte alle weiſen und betriebſamen Baumeiſter, Zimmerleute und Maurer und Handwerker aus ſeinem Reiche und Einige aus anderen Ländern zuſammengerufen, eine Menge Geldes jährlich verausgabt, und trotzdem ſchritt das Werk nicht vor. Da vertraut er dem Otto, einem gebildeten und thatkräftigen Manne, die Leitung des Baues an; alle Werkleute müſſen ihm gehorchen, alles Geld geht durch ſeine Hände, und nun wird die Arbeit raſch gefördert (Herbordi Vita Ottonis I. 5). Er macht einfach den Unterſchleifen ein Ende; aber wenn er auch dem Kaiſer einmal die von ihm entworfene Zeichnung zu einem Fenſter vorlegt, deshalb braucht er noch kein praktiſcher Architekt geweſen zu ſein (Ebbonis Vita Ottonis Ep. Babenb. I. 4), er führte nur die Oberaufſicht des Baues, war, wie man ſpäter geſagt hätte, Magiſter fabricae aber nicht Magiſter operis, Baumeiſter aber nicht Werkmeiſter. Der Erzbiſchof von Salzburg, Thiemo (1090—1101), ſcheint dagegen in der That auch in der Praxis vielſeitig gebildet geweſen zu ſein, da ſein Biograph (Paſſio Thiemonis Archiep. Salisb.) erzählt, er habe alle mechaniſchen Künſte, Malerei, Bildnerei, das Erzgieſsen und die Baukunſt gründlichſt verſtanden und Werke hinterlaſſen, die kein andrer Künſtler nachzuahmen und zu erreichen ſich getraue. Das ſind aber immerhin ſeltene Ausnahmen; die Mehrzahl der Kunſtwerke jener Zeit, beſonders die Bauten, wurden durch Laien ausgeführt. Dafür zeugt ſchon der Umſtand, daſs Biſchof Meinwerk (1009—39) für die Erbauung der Bartholomäuskirche zu Paderborn griechiſche Werkleute verwenden konnte, und daſs es Heinrich IV. gelang, für den Bau des Domes zu Speier ſo viele Architekten zu gewinnen. Schon damals wie in ſpäteren Jahrhunderten zogen Meiſter und Geſellen von einem Orte zum anderen, je nachdem ſie lohnende Arbeit fanden. Wenn uns die Chroniken und Annalen ſo wenig von dieſen Leuten mittheilen, ſo erklärt ſich das, wie ſchon oben erwähnt, daraus, daſs ihre Verfaſſer ausnahmslos Geiſtliche ſind, die nur die Ihrigen lobend zu nennen pflegen. Der ſpätere Abt von St. Arnulf in Metz, Anſteus († 960), ein vorzüglicher Architekt, war wahrſcheinlich erſt im Alter in den geiſtlichen Stand getreten (Vita Johannis Gorzienſis, cap. 66), ebenſo wie Manegold, der 1094 das Kloſter Marbach erbaute und dann ſich in das Kloſter aufnehmen lieſs (Ann. Marbac.). Ein Laie war aber jedenfalls Thietmar, der magiſter caementariorum uel latomorum, welcher die Kirche zu Stablo unter dem Abte Poppo († 1048) baute und als ein Beſeleel geprieſen wird (Vita Popponis Abb. Stabul.), ebenſo wie der berühmte Baumeiſter Otto, der nach dem Brande des Kloſter Lorſch 1090 das Grabmal des h. Nazarius wieder auffand (Ann. Lauriſh.). Ja ſelbſt der oben erwähnte Biſchof Otto von Bamberg nahm 1117 einen Architekten Babo in ſeinen Dienſt und betraute ihn mit dem Bau der Kloſterkirche auf dem Michelsberge (Springer, Künſtlermönche — Mitth. d. k. k. Comm. 1862 p. 37). Seltener gelingt es, Maler erwähnt zu finden, die unzweifelhaft Laien waren. Der Madalulf «pictor Cameracenſis eccleſiae», der unter Anſigis (823—33) in der Kloſterkirche von St. Wandrille malte, war vielleicht ein Laie, möglicherweiſe aber auch ein Geiſtlicher (Geſta abb. Fontanell. — M. G. II 296); wahrſcheinlich iſt es aber, daſs der Glasmaler Roger von Rheims, durch den der Abt von St. Hubert, Theo-

dorich, (1055—87) die Fenfter feiner Kirche malen liefs, nicht dem geiftlichen Stande angehörte.

So fehen wir fchon in jener Zeit die Kunft nicht mehr im ausfchliefslichen Befitze der Geiftlichkeit; in der Folgezeit emancipirt fich diefelbe gänzlich von jener Vormundfchaft und wird feit dem dreizehnten Jahrhundert ausfchliefslich, wenige Ausnahmen abgerechnet, von weltlichen Meiftern betrieben.

Der Grund für diefe Erfcheinung ift leicht zu finden. Je Vollkommneres die Künftler mit der Zeit auf den verfchiedenften Gebieten zu leiften im Stande waren, je höher fich die Anfprüche, welche Befteller fowohl als Beurtheiler an ein Kunftwerk zu ftellen fich gewöhnen, fteigerten, defto weniger war es möglich, dafs ein und derfelbe Mann in allen Zweigen der Kunft gleich Tüchtiges zu fchaffen im Stande war; defto mehr mufste er fich befchränken, um wenigftens auf einem Felde etwas Bedeutendes hervorbringen zu können. Und auch diefe Einfchränkung erweift fich nicht immer als ausreichend; bald ftellt es fich immer klarer heraus, dafs, wer in irgend einer Kunftgattung nur mit den Leiftungen feiner Kunftgenoffen zu wetteifern beabfichtigt, fein ganzes Leben und Streben von Jugend auf ausfchliefslich diefer beftimmten Kunftübung widmen mufs, dafs er nur dadurch die Gefchicklichkeit erwirbt, welche ihn jetzt, wo nicht nur auf den geiftigen Inhalt fondern auch auf die tüchtige Darftellung deffelben Gewicht gelegt wird, in den Stand fetzen kann, Anerkennung und Ruhm zu erringen. Schon ift das Handwerksmäfsige in der Kunft fo hoch ausgebildet, dafs man es fich nicht mehr nebenher aneignen kann. War es daher, wie wir gefehen haben, fchon früher nur in den feltenften Fällen durchführbar gewefen, dafs ein Kirchenfürft oder fonft ein geiftlicher Würdenträger, dem wichtige geiftliche und weltliche Gefchäfte zu beforgen oblagen, künftlerifch im gröfseren Maafsftabe thätig war, fo wurde es fpäter felbft den einfachen Mönchen und dem niederen Clerus, die nicht mit fo viel Amtsobliegenheiten befchwert waren, unmöglich, mit der Gefchicklichkeit der Laien zu concurriren, die aus der Kunftübung ihren Lebensberuf machten. Wenn die Geiftlichkeit aber auch wohl fchon im zwölften Jahrhundert nur ausnahmsweife felbft Kunftwerke zu fchaffen unternimmt, fo behält fie fich doch noch lange das Recht vor den ausführenden Künftler zu inftruiren, ihm vorzufchreiben, was er arbeiten foll, die Ausfchmückung ihrer Kirchen und Klöfter felbft auszudenken und nur die Darftellung diefer Gedanken der gefchickteren Hand anzuvertrauen. Die tieffinnigen und grofsartigen Skulpturen an fo manchem Kirchenportale find gewifs nicht von den fchlichten Steinmetzen entworfen worden. Diefes Handinhandgehen der bedeutfamen Erfindung und der mufterhaften technifchen Ausführung, das ift es, was die Denkmäler, zumal der Plaftik, im dreizehnten Jahrhundert fo bedeutend und bewunderungswerth erfcheinen läfst. Je mehr die Laien-Künftler feit dem dreizehnten Jahrhundert felbftändig werden, je weniger fie fich der Leitung hochgebildeter kunfterfahrener Männer unterordnen, vielmehr fich beftreben ihre eigenen Gedanken allein in ihren Schöpfungen zur Darftellung zu bringen, defto mehr verlieren die Kunftwerke an geiftiger Bedeutung; fie werden fchliefslich flach und philiftrös. Schon der Zunftzwang, vor Allem in Deutfchland, forgt dafür die Künftler zu gewöhnlichen Handwerkern zu machen, indem die Satzungen geiftlos die Grenzen der

einzelnen Kunſtgewerke nach dem Material, das zur Herſtellung des Kunſtwerkes erforderlich war, beſtimmten. Eine Steinſculptur durfte unbedingt nur der Steinmetz, eine Bronzefigur der Rothgieſser, eine Holzſchnitzerei der Maler ausführen. Glücklicherweiſe iſt eine ſo geiſttödtende Beſchränkung der Künſtler wohl nur in Deutſchland üblich geweſen, und es iſt wunderbar genug, daſs trotz derſelben noch ſo viel Gutes bei uns geſchaffen worden iſt; in Italien ſind die Künſtler entweder immer freier geweſen oder haben ſich ſchneller von dieſen Banden befreit, und das Beiſpiel Italiens iſt es denn auch geweſen, welches ſeit dem ſechszehnten Jahrhundert die Künſtler des übrigen Europas angeſpornt hat die beengende Feſſel zu ſprengen. Bis zu jener Zeit hat man jedoch geduldig dieſe Kette getragen; wie drückend dieſelbe uns erſcheinen muſs, das wird in dem folgenden Abſchnitte eingehender zu erörtern ſein.

IV.

DIE DEUTSCHEN DOMBAUMEISTER.

Von

Alwin Schultz.

Die deutschen Dombaumeister des Mittelalters.

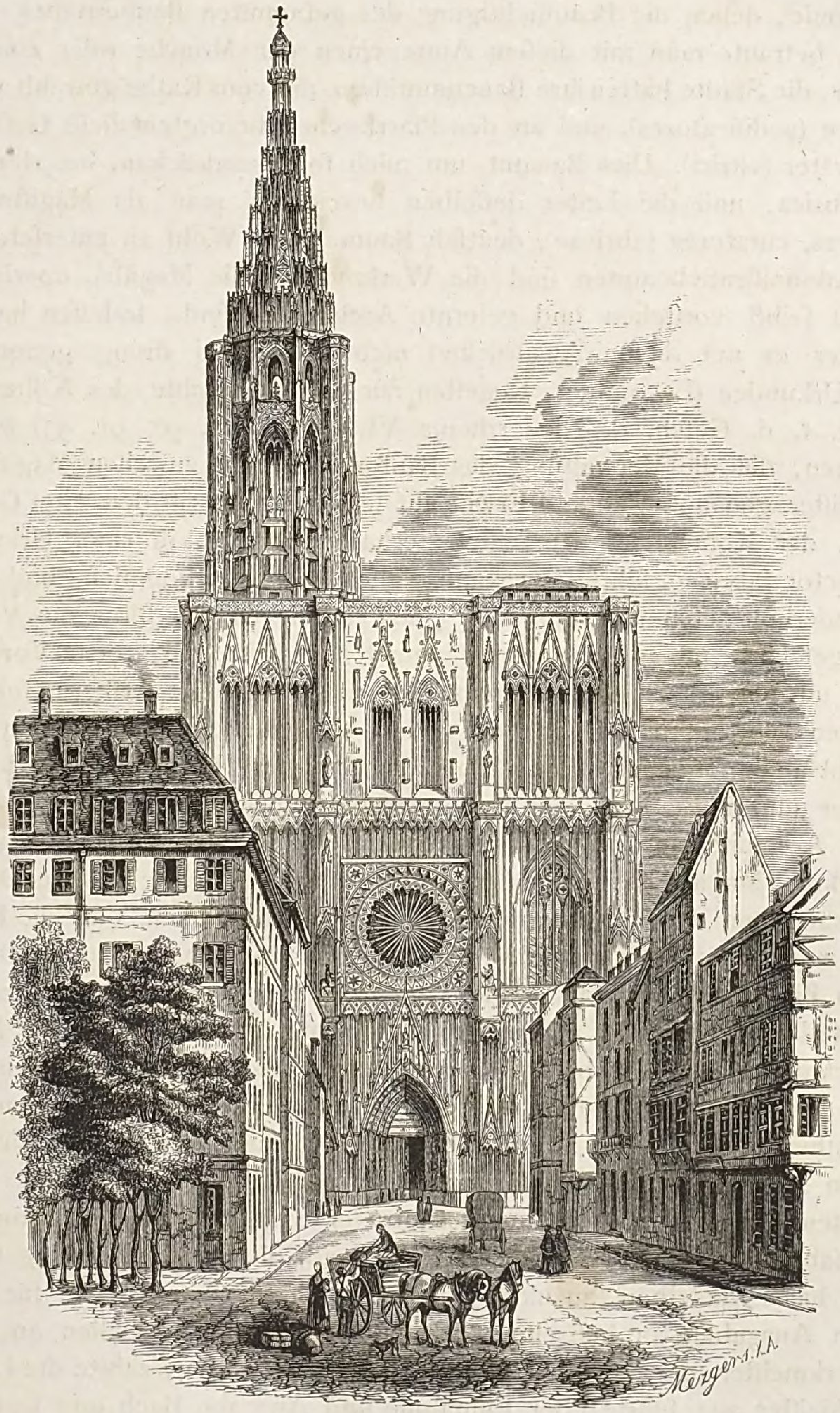


König Offa und fein Baumeifter.
Nach einer Miniatur des XIII. Jahrhunderts.

Seit dem Beginne des zwölften Jahrhunderts fcheinen fowohl die Welt- als auch die Klostergeiftlichen fich nicht viel mehr mit der Ausübung der bildenden Künfte befchäftigt zu haben; fie verftanden wohl noch zum Theil die Malerei und haben bis zum Ende des Mittelalters vorzugsweife die koftbaren Miffalen und andere zum Culte nothwendigen Bücher felbft gefchrieben und mit Miniaturen und prächtigen Initialen gefchmückt, auch manches Werk der Kleinkunft noch gefchaffen, aber auf die praktifche Ausübung der Baukunft, die Anfertigung der Pläne wie die perfönliche Leitung der Bauarbeiten haben fie fchon frühzeitig verzichtet; fie überliefsen, wie wir im vorigen Kapitel gefehen, diefen Zweig der Kunft mehr und mehr den Laien. Einige diefer Baumeifter aus dem Laienftande werden bereits in den Chroniken und Annalen des zwölften Jahrhunderts erwähnt. So baute feit 1117 Babo das Klofter auf dem Michelsberge zu Bamberg, Enzelin, der zugleich Dombaumeifter war, 1133 die Mainbrücke zu Würzburg, Quarinus 1140 die Marienkirche zu Verdun und der Werkmeifter Geraldus 1141 die Klofterkirche zu Grandmont; der Steinmetz Wernher übernimmt 1142 den Bau der Georgenkirche zu Prag; der Laie Adalbert leitet den Neubau der Klofterkirche in Lorsch (1144—52); Liutprecht arbeitet in der Krypta des Domes zu Freifing und Albero wölbt 1219 die Apoftelkirche in Köln. Es läfst fich alfo fchon im zwölften Jahrhundert die Bauthätigkeit von Laienmeiftern erweifen. Seit dem dreizehnten Jahrhundert geht nun die Ausübung der Baukunft gänzlich in die Hände diefer über; wenn nach jener Zeit noch ein Geiftlicher als Architekt genannt wird, fo ift dies eine Ausnahme und verdient befonders forgfältig unterfucht zu werden, da, wie fpäter gezeigt werden foll, Mifsverftändniffe fehr leicht möglich find. Die Baumeifter, welche die gothifchen Dome, Kirchen, Paläfte und Bürgerhäufer errichteten, waren alle faft ohne Ausnahme Handwerker, Steinmetzen, die nicht allein den

Bau auszuführen verftanden, fondern mit ihren Gefellen auch alle die nöthigen Zierathen, Statuen wie Ornamente, felbft meifselten. Ueber das Leben und die Schickfale diefer Meifter ift uns fehr wenig überliefert; felbft der Tüchtigften Namen find in Vergeffenheit gerathen, wenn nicht durch ganz befondere Umftände die Erinnerung an einen derfelben lebendig erhalten wurde. Erwin's Namen wäre fchwerlich fo gefeiert worden, hätte nicht eine Infchrift am Strafsburger Münfter fein Gedächtnifs bewahrt; vielen hundert anderen Meiftern, die folcher Ehre nicht minder würdig gewefen wären, ist fie nicht zu Theil geworden. Allerdings ift es wohl auch jetzt noch möglich, die Namen und die Wirkungszeit der Mehrzahl jener Künftler zu beftimmen, man mufs fich nur entfchliefsen die alten Kirchenrechnungen und Contracte, die gleichzeitigen Stadt- und Gerichtsbücher, die Brief- und Conceptfammlungen durchzuarbeiten und das Bemerkenswerthe auszuziehen. Auf diefe Weife kann und mufs noch eine Menge Material zur Erkenntnifs jener heut noch fo dunklen Periode der deutfchen Kunft herbeigefchafft werden. So wichtig jedoch für die Kunftgefchichte die Ergebniffe diefer Forfchungen fein mögen, fo reichen fie doch lange nicht aus, ein Bild von dem Leben eines einzelnen Meifters zu entwerfen; wir erfahren wohl den Namen des Mannes, können allenfalls die Zeit begränzen, in der fein Wirken urkundlich feftzuftellen ift, lernen vielleicht auch einiges über feine Vermögens- und Familienverhältniffe kennen, aber alles dies reicht doch nicht aus, will man den Künftler in feinem Schaffen, feinen Beftrebungen, feinen Ideen und feinen Charaktereigenthümlichkeiten fchildern. Die ftädtifchen Chroniken, die uns die beften Auffchlüffe gewähren könnten, erwähnen wohl hin und wieder der Bauten aber nicht der Baumeifter; war es für die mönchifchen Chroniften eine Freude gewefen, die künftlerifchen Verdienfte ihrer Brüder und Genoffen hervorzuheben, fo fahen die bürgerlichen Gefchichtsfchreiber in den Meiftern, deren Kunftleiftungen noch heut unfere Bewunderung erregen, nur die Handwerker, die Kleinbürger, die, je tüchtiger fie fich bewährten, defto mehr Arbeit fanden, aufser dem ihnen zuftehenden Lohne jedoch auf weitere Anerkennung keinen Anfpruch hatten. Diefe Auffaffung ift in Deutschland während des ganzen Mittelalters mafsgebend gewefen; fie erklärt, weshalb die in fo untergeordneten Verhältniffen lebenden Leute nicht einmal ihre Werke mit ihrem Namen zu bezeichnen wagten, während die felbftbewufsten italienifchen Künftler öfters in langen zum Theile ruhmredigen Infchriften ihre Thätigkeit verherrlichen. So wiffen wir zumal bei grofsen Bauwerken, deren Errichtung eine lange Zeit in Anfpruch nahm, kaum mit Gewifsheit den Antheil eines jeden Meifters zu bezeichnen und können, felbft wenn dies der Fall fein follte, aus der Ausführung diefes Theils uns kaum einen Rückfchlufs auf die künftlerifche Eigenart des Meifters erlauben, da fich die Feftftellung, wie viel von dem Verdienfte dem ausführenden Baumeifter und wie viel feinen Vorgängern, die vielleicht den Plan entworfen haben, beizumeffen ift, wie unfere Quellen nun einmal befchaffen find, wohl nie mit Sicherheit wird ermöglichen laffen. Aus allen den angeführten Gründen ift es kaum möglich, die Lebensgefchichte eines unferer Dombaumeifter zu fchreiben, vorausgefetzt, man will ftreng bei der Sache bleiben und nicht durch Muthmafsungen den Mangel an thatfächlichem Stoffe erfetzen. Es fcheint daher auch für den vorliegenden

Zweck angemessen, von jenem Versuche ganz abzustehen, dagegen zu untersuchen, wie die grossen Dombauten des Mittelalters geleitet wurden, und welche Stellung



Fassade des Strassburger Münsters.

die Dombaumeister bei jenen Unternehmungen zu beanspruchen hatten, d. h. den Baubetrieb im Grossen und Ganzen zu schildern.

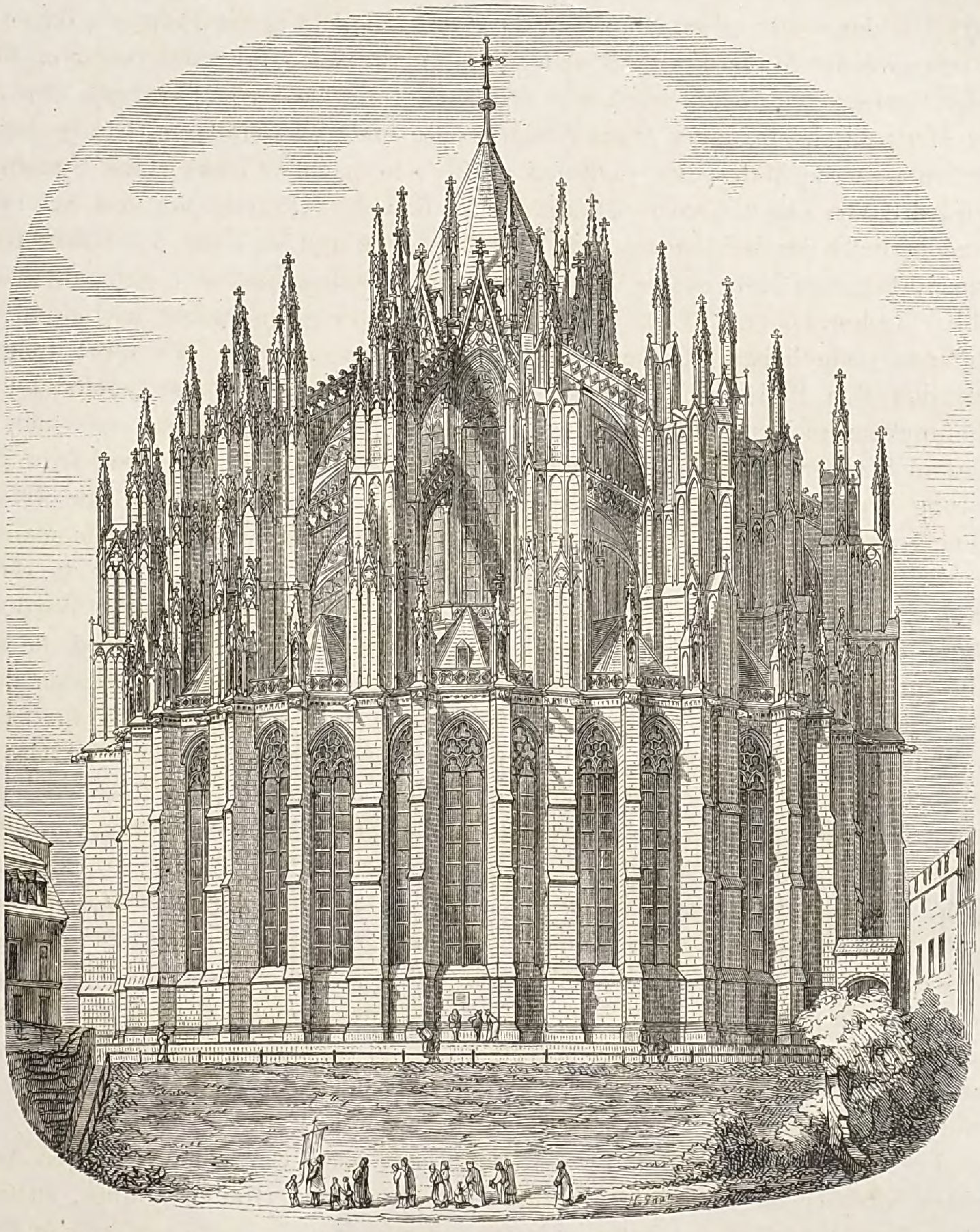
Die Oberauffsicht über den ganzen Bau vertraute man nicht dem ausführenden Baumeifter an, fondern übergab fie befonders zu diefem Zwecke von den Bauherrn gewählten Perfönlichkeiten. Die Domkapitel ernannten einen oder zwei der Canonici, denen die Beauffichtigung des gefammten Baubetriebes oblag; in Klöftern betraute man mit diefem Amte einen der Mönche oder eine Klofterfchwefter; die Städte hatten ihre Baucommiffion, die vom Rathe gewählt wurde, die Bauherren (aedificatores), und an den Pfarrkirchen beforgten diefe Gefchäfte die Kirchenväter (vitrici). Dies Bauamt, um mich fo auszudrücken, bei den Kirchen hiefs Fabrica, und die Leiter deffelben bezeichnet man als Magiftri fabricae (provifores, curatores fabricae), deutfch Baumeifter. Wohl zu unterfcheiden von diefen Adminiftrativbeamten find die Werkmeifter, die Magiftri operis, welche dem Bau felbft vorftehen und gelernte Architekten find. Indeffen hat man im Mittelalter es mit diefen Ausdrücken nicht befonders ftreng genommen; in Kölner Urkunden (Lacomblet, Regeften zur Bau-Gefchichte des Kölner Domes im Arch. f. d. Gefch. d. Niederrheins VI. — No. 22, 90. 91. 93) werden die Domherren, die die Verwaltung des Baufonds haben, zuweilen Magiftri operis, Werkmeifter, genannt, während Erwin auf feiner Grabfchrift den Titel Gubernator fabricae, der Kölner Dombaumeifter Gerhard von Rile in einer Urkunde den Titel Rector fabricae führt. Es kann daher leicht vorkommen, und ift in der That wiederholt gefchehen, dafs man einen Geiftlichen, der blofs die Verwaltung der Baugefchäfte führte, für einen Baumeifter erklärte; die gröfste Vorficht ift da geboten und es fcheint doch angemeffen, dafs man bei Klerikern, fobald nicht mit klaren Worten in den Quellen gefagt wird, fie feien Architekten gewefen, dies nicht annimmt, auch wenn fie als Magiftri operis bezeichnet werden. Je bedeutender nun ein Bau war, eine defto gröfsere Arbeitslaft und Verantwortlichkeit war der Adminiftration aufgebürdet, und in folchen Fällen pflegte man wohl auch mehrere Magiftri fabricae zu ernennen, zumal wenn, wie das bei Dombauten wohl nicht felten der Fall war, der Bifchof auch feinen Einflufs auf die Bauleitung geltend zu machen für gut fand. Schon 1365 einigte fich das Kölner Domkapitel mit dem Bifchofe dahin, dafs beide Theile je einen Domherren zu diefem Amte wählen follten (Lacomblet a. a. O. 78), und trotz alledem hörten die Mifshelligkeiten zwifchen ihnen nicht auf; fie haben beftändig Klage über einander zu führen; 1472 befchlofs deshalb das Capitel einen Praelaten oder einen der älteren Domherren immer auf zwei Jahre mit der Leitung der Fabrica zu betrauen.

Dem Magifter fabricae lag zunächft die Verwaltung der Baukaffe fowie des gefammten Vermögens des Bauamtes ob; er empfing von dem Sammler, dem Petitor fabricae, der unter feiner Controlle ftand, die für den Bau eingefammelten Gelder, hatte diefelben anzulegen und mit ihrem Ertrage alle für den Bau nöthigen Ausgaben zu beftreiten. Er kaufte die Baumaterialien an, engagirte den Werkmeifter und die fonft erforderlichen Handwerker, zahlte die Löhnungen an die Meifter aus, führte über Einnahme und Ausgabe Buch und legte jährlich dem Kapitel Rechenfchaft ab. (Mone, Anzeiger f. Kunde der deutfchen Vorzeit V. 241). Jede Kirche hatte einen beftimmten Baufonds, dem gewiffe Einnahmen befonders zugewiefen waren. Nach einem Befchlufs des Speierer Kapitels, den Pabft Honorius III. am 4. Dec. 1220 beftätigte, waren z. B. die Einkünfte einer

jeden erledigten Pfründe am Dome drei Jahre hindurch der Baukaffe zu überweifen (Mone a. a. O. V. 93). Daffelbe Kapitel ordnete 1280 an, dafs, wenn ein Domherr längere Zeit abwefend wäre, die Hälfte feines Einkommens dem Baufonds zu gute kommen follte (Mone V. 94). Die Revenuen einzelner Altäre wurden hin und wieder auch für diefe Zwecke beftimmt, indeffen wären alle diefe Einnahmen unzureichend gewefen, fobald eine gröfsere Bauthätigkeit nothwendig wurde. Bedeutend mehr kam durch Vermächtniffe und Stiftungen zufammen. Wohlhabende Leute verfäumten es in der Regel nicht, in ihrem Teftamente auch die Baukaffe zu bedenken, zumal wenn der Bau noch nicht vollendet war und der Beifteuer bedurfte. Andere überwiefen dem Baufonds fchon bei Lebzeiten gröfsere Kapitalien, bedangen fich zwar bis zu ihrem Tode Leibrenten aus, liefsen aber dann die Summen im Befitz der Fabrica, die dagegen fich verpflichtete, an ihrem Todestage jährlich Meffen lefen zu laffen. Solche Stiftungen find überaus häufig. Eine befonders ergiebige Einnahmequelle war der Domfabrik in Bafel zugewiefen. Die frommen Leute des Mittelalters legten bekanntlich einen grofsen Werth darauf, in den Kirchen oder, als dies nicht mehr geftattet wurde, wenigftens in der nächften Nähe derfelben ihre letzte Ruheftätte zu finden. Dem Bafeler Dombauamt gehörte nun der Kreuzgang an der Kathedrale, und die Ehre in diefem begraben zu werden und zwar nicht durch Todtengräber, fondern durch die Leute der Bauhütte, einen fchönen Grabftein fchliefslich zu erhalten, wurde durch grofsartige Schenkungen erkauft. Da die Bahren bei dem Begräbnifs wohlhabender Bürger auch mit koftbaren Tüchern, zuweilen Brokatftoffen, bedeckt wurden, der Fabrica aber alle Zierrathen, foweit fie nicht von den Erben zurückgekauft wurden, zufielen, fo wurde auch dadurch nicht wenig eingenommen. Endlich hatte das Bauamt das Recht für Entfchädigung bei Begräbniffen läuten zu laffen, Bahren und Bahrtücher zu verleihen (Mone III. 320). Diefe gewifs nicht unbedeutenden Einnahmen reichten nun wohl aus, wenn es fich nur darum handelte, das fertige Gebäude in gutem Bauftande zu erhalten, wenn nur kleinere Reparaturen auszuführen waren, fie waren jedoch ungenügend, fobald ein bedeutender Neubau in Ausficht ftand; dann mufste die Mildthätigkeit der ganzen Diöcefe in Anfpruch genommen werden, und dies gefchah am erfolgreichften, wenn man den Beifteuernden zum Entgelt einen Ablafs für ihre Sünden bieten konnte. War das Bedürfnifs der Einnahme nicht gar zu grofs, fo genügte ein Indulgenzbrief eines oder mehrerer Bifchöfe; auch die Cardinäle ftellten auf Bitten der Kirchenvorftände folche aus; am beften war es aber immer, wenn der Pabft felbft fich erbitten liefs, für eine Kirche einen Ablafs zu bewilligen, da er die bedeutendften Zugeftändniffe den Beifteuernden gewähren konnte. Ehe das Kölner Domkapitel den Grundftein zum Neubau des Domes legt, erwirkt es vom Pabfte Innocenz IV. eine Ablafsbulle, die am 21 Mai 1248 zu Lyon ausgeftellt wird und ein Jahr und vierzig Tage Ablafs gewährt (Lacomblet 18. — Ennen, Quellen z. Gefch. d. Stadt Köln II. 277). Solche Ablafsbriefe verfchafften fich zuweilen auch kleinere Städte. Als 1465 die Bürger von Schwäbifch Hall den Chor der Michaelskirche zu bauen begannen, erlangten fie vom Pabfte eine Indulgenz, die allen, welche jährlich einen Schilling zum Bau beizutragen fich verpflichteten, auch an den Fafttagen Käfe und Schmalz zu effen geftattete (Mone VII. 603), ja die Bürger

von Frankfurt a. M. liefsen fich felbft 1300 für alle, die zum Bau der Mainbrücke beifteuerten, von verfchiedenen Bifchöfen eine Ablafsbrief ausftellen (Böhme, Cod. dipl. Moeno-Francfurt. p. 337.). Sobald der Bifchof im Befitze eines Ablafses war, machte er denfelben durch einen Hirtenbrief (processus) bekannt, der lateinifch den Geiftlichen der Diöcefe mitgetheilt, den Gemeinden in deutfcher Sprache vorgelefen wurde (Mone III. 323). Das Eintreiben der Beiträge lag dann dem Fabrikbitter, dem Petitor fabricae oder ftructurae, und feinen Gehülfen ob. Tetzel war eigentlich nur der Petitor fabricae der Peterskirche zu Rom. Nach einem Speierer Mandat vom Jahre 1292 war jeder Pfarrer etc. etc. bei Strafe der Excommunication verpflichtet, die Bemühungen des Sammlers thätig zu unterftützen (Mone V. 93). Für kleinere Bauten wurde nur in der Diöcefe gefammelt, die Sammler für gröfsere Bauunternehmungen durften jedoch auch in fremden Bisthümern und felbft im Auslande Beiträge fuchen. Heinrich III. von England fordert z. B. 1257 den Erzbifchof von Canterbury und die übrigen Praelaten feines Reiches auf, die Sammler für den Kölner Dombau freundlich aufzunehmen und nicht zu behindern (Lac. 30). Natürlich kamen, auch wenn dies geftattet wurde, die Intereffen der eignen Kathedrale in erfter Linie in Betracht; Bifchof Nicolaus von Conftanz erlaubt 1343 zwar für den Bau der Fridolinskirche in Säckingen in feiner Diöcefe zu fammeln, bedingt fich jedoch ausdrücklich aus, dafs die Sammler für feine Kathedrale, falls fie mit denen von Säckingen an einem Ort zufammentreffen, zuerft an die Frömmigkeit der Gläubigen appeliren dürfen (Mone VII. 185). Die Ablafszettel wurden nun theils gegen baares Geld verabreicht, theils nahm man auch, um den Aermeren es zu ermöglichen, der Gnade theilhaftig zu werden, entfprechende Naturalbeiträge an, nicht blofs Kirchengeräthe, Altartücher, goldne und filberne Schmuckfachen, fondern auch Feldfrüchte, Leinwand, Wein, Fleifch u. f. w. Als Gegengefchenke vertheilten die Sammler kleine Meffer und Handfchuhe, die ihnen von der Fabrik geliefert wurden. Aufserdem ftanden in den Kirchen Sammelbüchfen, deren Inhalt die Sammler bei ihren Rundreifen an fich nahmen; von dem Erlös erhält der betreffende Pfarrer ein Drittel, der Küfter einen Gulden, der Dechant, der jedoch den Sammler aufnehmen und ihm Pferde zu ftellen hatte, ein Paar Handfchuhe. Für feine Bemühungen erhielt der Petitor jährlich dreifsig Gulden, fünf Gulden für Kleidung und Schuhe und aufserdem noch Gratificationen (Mone V. 243; III. 322). Bei feiner Rückkehr nach der Heimatsftadt übergab der Petitor nun dem Magifter fabricae das baare Geld und die erhaltenen Gefchenke, die gelegentlich verkauft wurden. Die Gelder wurden in der Regel auf Zinfen ausgeliehen, und mit dem Zins-Ertrag der Kapitalien, welche die Fabrica mit der Zeit angefammelt hatte, wurden die gefammten Baukoften beftritten, Kapitalien felbft dagegen nur felten für diefe Zwecke verwendet. Wie bedeutend die Einnahmen der Fabrica waren, zeigt ein Rechnungsausweis über den Kölner Dombau von 1513; die Einkünfte betrugen da 17,399 Mark 6 Schilling 6 Denar, die Ausgaben 14,083 Mark 11 Sch. 11 Den. (Lacomblet a. a. O. p. 17). Die Art der Verwaltung des Baufonds erklärt jedoch auch, weshalb die Ausführung eines folchen Baues fo lange Zeit in Anfpruch nahm; hätte man mit dem Kapital ftatt mit deffen Zinfen den Bau gefördert, fo würde derfelbe jedenfalls fchneller zu

Ende geführt worden sein. Die aufgesparten Summen wurden später, als die Bauthätigkeit an den Domen fast ganz aufgehört hatte, den Bischöfen vorgeschossen oder in dringenden Fällen zu andren Zwecken verwendet; die Fabrica war dann



Chorschluss des Kölner Domes.

nur noch ein Geldinstitut, von dem, sobald es Noth that, bedeutende Summen erhoben werden konnten, (Lac. 101, 103).

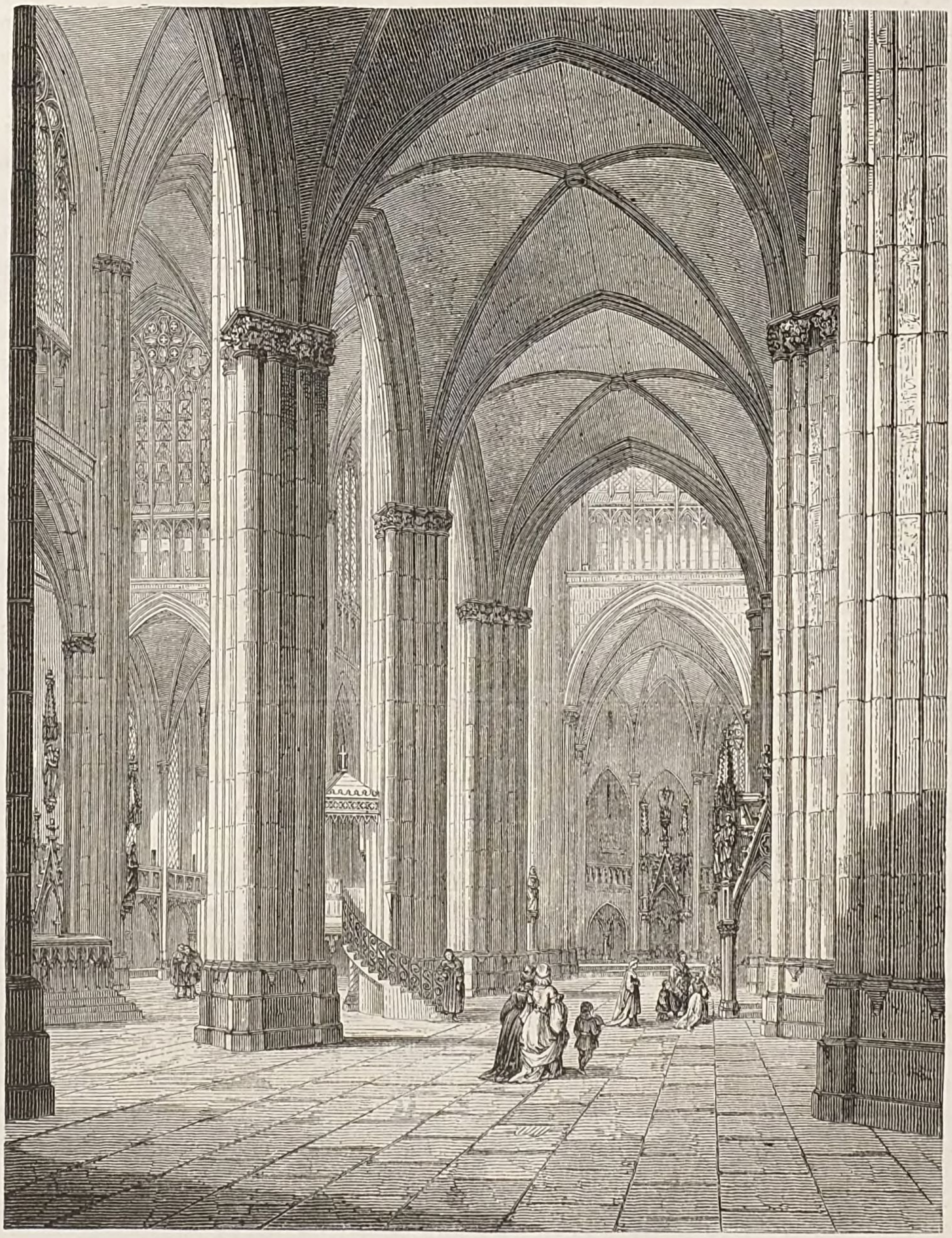
Viel erhielten übrigens die Magistri fabricae für ihre Mühwaltungen nicht; in Speier wurden ihnen achtzehn Pfund Pfennige Jahrgehalt ausgesetzt, und überdies hatten sie das Recht die Holzabfälle und Spähne vom Bau für ihren Bedarf zu verwenden. Wie schon bemerkt, hatte die Fabrica das Baumaterial so wie alle und

jede zum Bau nöthigen Werkzeuge und Geräthe zu beſchaffen. In der Regel beſaſs ſie einen beſtimmten Steinbruch eigen oder hatte ihn wenigſtens pachtweiſe inne: ſo gehörten dem Kölner Dome die Trachytbrüche am Drachenfels (Lac. 71. 91. 92), ſo dem Baſeler Kapitel die zu Stein (zwiſchen Lörrach und Schopfheim. Mone III. 207). Schlimm war es jedoch, wenn die Bauſteine nicht in der Nähe des Baues gebrochen wurden ſondern erſt aus weiter Ferne herbeigeſchaft werden muſsten. Nicht jeder Bauherr war ſo glücklich wie der Biſchof Gerhard von Cambray, der 1023 die Marienkirche in ſeiner Stadt bauen wollte und, während man früher dreiſsig Meilen weit die Materialien herholen muſste, in nächſter Nähe einen Steinbruch auffand (Geſta Episc. Camer. III. 49). Zum Bau der Kloſterkirche von St. Troud wurden die Steine bei Worms auf Schiffe verladen und bis Köln den Rhein hinab transportirt, von Köln aus zu Wagen nach ihrem Beſtimmungsorte geſchafft (Gesta Abb. Trudon. I. 11.). Der, bei den im Mittelalter gewiſs nicht in beſonderem Zuſtande befindlichen Straſsen, mühſame und zeitraubende Transport ſteigerte natürlich den Preis des Materials ganz bedeutend, und da das Arbeitslohn der Steinmetzen im Verhältniſs überaus gering war, ſo iſt es erklärlich, daſs man den theuren Stein nun möglichſt ſorgfältig bearbeitete und jede Mühe auf feine Verzierung verwendete. Heut iſt der Werth des Materials der Höhe der Arbeitslöhne gegenüber höchſt unbedeutend, und es iſt deshalb natürlich, daſs man der Bearbeitung des Bauſteins nicht mehr die Sorgfalt zuwendet; es würde die Arbeit zu viel koſten. Schon aus dieſem Grunde ſcheint es fraglich, ob je die Wiederbelebung des ſogenannten gothiſchen Stils in der Gegenwart gelingen wird, da dieſe Stilform weſentlich nur entſprechend durch Handarbeit hergeſtellt werden kann, die Handarbeit in unſrer Zeit jedoch auſserordentlich koſtſpielig iſt. Wie die Steine ſo ſchaffte die Fabrica nun auch alle andren nothwendigen Materialien im Groſsen an; bedurfte ſie der Vorräthe nicht dringend, ſo trat ſie dieſelben wohl auch gegen Entſchädigung an die Bauvorſtände kleinerer Kirchen ab oder vermittelte auch Lieferungen u. ſ. w. (Vgl. die Speierer Urkunde von 1499 bei Mone, V. 249). Unmittelbar an der Bauſtelle war für die Steinmetzen eine Werkſtätte erbaut, die Steinhütte, die ebenfalls Eigenthum der Fabrica war. Bei kleineren Bauten begnügte man ſich wohl mit einem nur proviſoriſch errichteten Schuppen; wenn jedoch vorausſichtlich die Ausführung eines groſsen Baues viele Jahre in Anſpruch nehmen ſollte, dann wurde auch die Steinhütte aus feſtem Materiale aufgebaut. Ebenſo wie dies Gebäude gehörten auch der Zimmerplatz und alle beim Bau verwendeten Geräthe und Werkzeuge der Fabrik.

Die ſchwierigſte Aufgabe für den Magiſter fabricae war, einen tüchtigen Architekten, dem er die techniſche Leitung des Baues anvertrauen konnte, ausfindig zu machen. Er ſollte, das hatte er beſchworen, ſich nicht durch perſönliche Rückſichten beſtimmen laſſen ſondern den geeignetſten unter den Bewerbern auswählen. Daſs es damals auch unter den Meiſtern Leute gab, die einer ſo verantwortlichen Stellung nicht gewachſen waren und trotzdem eine ſolche zu erlangen wuſsten, beweiſt die Erfahrung, die das Straſsburger Kapitel gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts zu machen hatte; zwei Dombaumeiſter, Hans Meiger und ein Anderer, deſſen Namen unbekannt iſt, muſsten wegen Unfähigkeit entlaſſen werden (Gérard, les artistes de l'Alsace II. 323. 390). Der Magiſter fabricae konnte ſchon deshalb

nicht ohne jede Erfahrung auf dem Felde der Baukunſt ſein; mochte er auch nicht ſelbſtändig einen Bauplan entwerfen und ausführen können, er muſste wenigſtens die Fähigkeiten der Bewerber zu prüfen und zu beurtheilen verſtehen, wenn er eine ſo wichtige Wahl treffen ſollte. Auf ſeinen Vorſchlag ſchloſs dann der Biſchof mit dem Meiſter einen Vertrag ab. Der Meiſter Peter Brunnen von Obernai, den Biſchof Reinhart II. von Speier 1449 auf Lebenszeit als Werkmeiſter annahm, verpflichtete ſich alle Bauten des Domkapitels zu leiten, überdies auch Büchſen zu gieſsen und Pulver zu machen; dafür erhielt er ein Jahrgehalt von ſechzehn rheiniſchen Gulden, zehn Malter Getreide, ein halbes Fuder Wein, vier Wagen Holz und zwei Hofkleider (Mone, Ztſchr. VI. 227 — bei Gérard a. a. O. II. 140). Lange kann Brunnen übrigens dem Baue nicht vorgeſtanden haben, da ſchon 1455 Hans von Mingolsheim, der ſpäter an der Kilianskirche zu Heilbronn baute, von demſelben Biſchofe bei ſeinem Abgange aus Speier zweihundert rheiniſche Gulden zu fordern hatte (Mone V. 251). Man ſcheint alſo nicht gar zu pünktlich in Speier die Löhnungen gezahlt zu haben. Unter bedeutend beſſeren Bedingungen engagirte 1471 der Rath der Stadt Freiburg im Breisgau den Meiſter Hans Nieſenberger zur Leitung des Münſterbaues. Es wurde dem Meiſter ein Jahrgehalt von zwanzig Gulden ausgeſetzt, doch nicht beanſprucht, daſs er beſtändig in Freiburg anweſend ſei ſondern nur, daſs er alle Vierteljahre einmal bei dem Bau nach dem Rechten ſehe. Nieſenberger konnte alſo andere Bauten nebenbei übernehmen und damit noch viel verdienen. War er in Freiburg thätig, ſo erhielt er überdies noch ein Tagelohn von zwei Schilling zwei Pfennigen. Für einen tüchtigen Polier (Balier) und brauchbare Geſellen hatte er zu ſorgen, auch nach dem Wunſche der Pfleger (der Magiſtri fabricae) je nach Bedürfniſs mehr Leute anzunehmen oder zu entlaſſen (Schreiber, Geſch. d. Münſters zu Freiburg p. 35). In Baſel wurde der Werkmeiſter vereidet, nie mehr als zwei Lehrlinge anzunehmen und deren Arbeit nicht gleich der der Geſellen in Anrechnung zu bringen, eine Beſtimmung, die übrigens auch in den meiſten Steinmetzenſtatuten ſteht. Er ſollte täglich wenigſtens eine beſtimmte Zeit in der Hütte, wo er eine eigne Werkbank haben muſste, anweſend ſein, anordnen, zur Beobachtung der feſtgeſetzten Arbeitsſtunden und zur Thätigkeit die Geſellen anhalten, die Werkzeuge gut verwahren und weder ſelbſt mit dieſen für Fremde arbeiten noch dies ſeinen Leuten geſtatten. In den Steinbrüchen wird nur im Sommer, nicht im Winter gearbeitet und alles gewonnene Material zum Nutzen des Baues verwerthet. Dem Magiſter fabricae verſpricht er wie ſeine Geſellen Gehorſam; ſie ſollen ihn von Allem, was den Bau betrifft, in Kenntniſs ſetzen, auch nie mehr Materialien, als nothwendig ſind, ſich verabfolgen laſſen. Da dem Meiſter ein Jahrgehalt ausgeſetzt iſt, ſo erhält er, wenn er krank wird, nur auf eine Woche, falls das Kapitel nicht anders beſchlieſst, ſein Tagelohn ausgezahlt, hat jedoch, ſo weit dies möglich iſt, auch dann noch die Bauarbeiten zu leiten (Mone III 205). In Speier waren ähnliche Verpflichtungen dem Werkmeiſter auferlegt. Er verſprach nicht vor Ende des Baues fortzuziehen, wenigſtens ein viertel Jahr vorher zu kündigen, auch keine Nebenarbeiten ohne Wiſſen des Kapitels zu übernehmen. Unter dieſen Bedingungen wurde 1479 Peter Kalhart zum Dombaumeiſter in Speier beſtellt, (Mone V. 246; — 1483 übernimmt den Bau ſchon wieder Ulrich Zimmermann von Udenheim — ebend. 252.) Neben dem

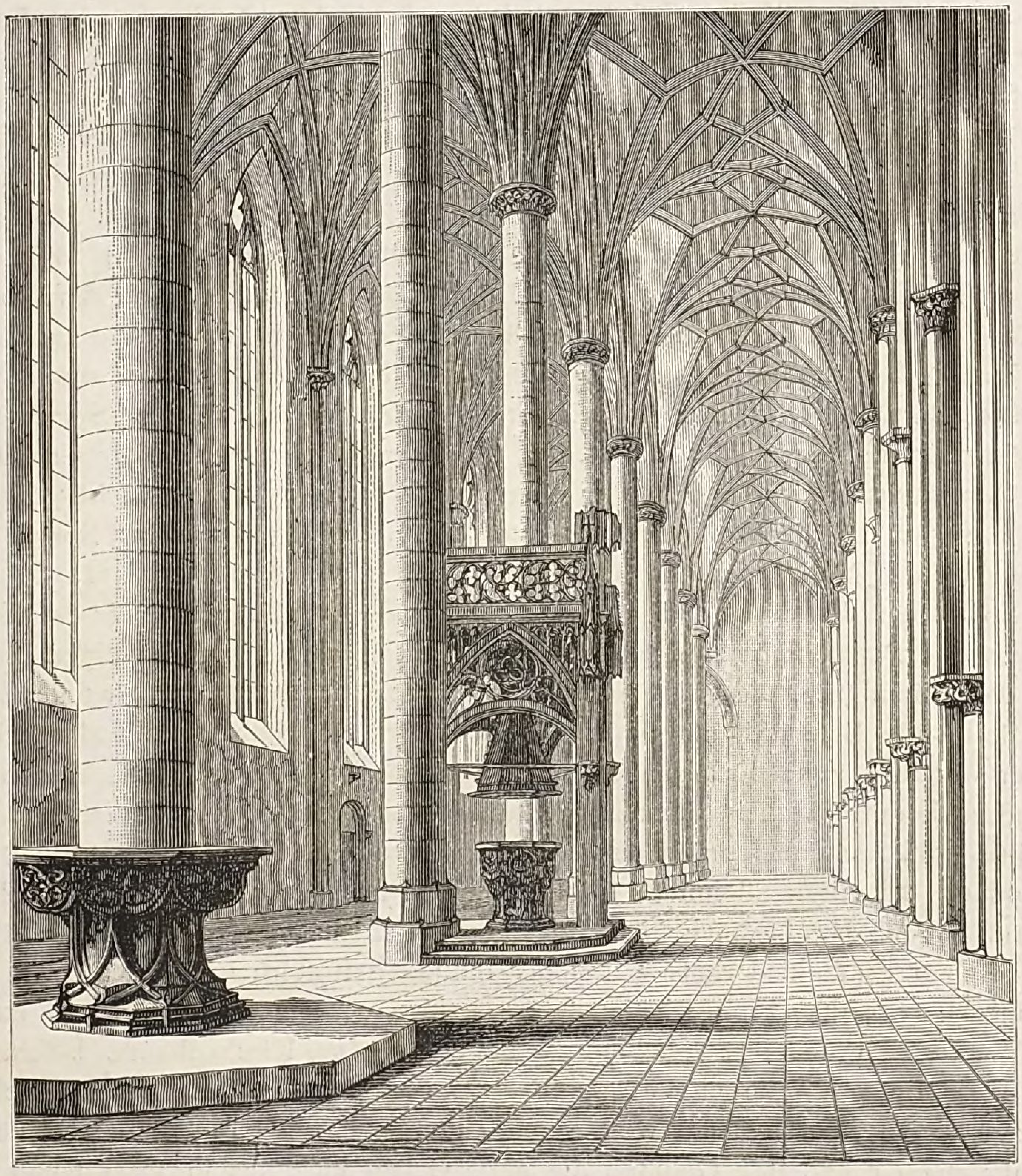
Jahrgehalt erhielt der Werkmeifter, wie fchon erwähnt, noch ein beftimmtes Tagelohn und zwar war dies in den Sommermonaten bedeutender als während der Winterszeit[1]; man fetzte den Anfang der längeren Arbeitszeit auf Petri Stuhlfeier



Inneres des Domes zu Regensburg.

(Febr. 22) feft: das Ende derfelben bezeichnete der Gallustag (Oct. 16). In Bafel erhielt der Meifter täglich 4 refp. 3 Schillinge, der Gefell 3 Sch. 4 Pf. refp. 2 Sch. 4 Pf., der Handlanger 2 Sch. 6 Pf. refp. 2 Sch. (Mone III. 207). In Frei-

burg gab man dem Polier 2 Schilling refp. 19 Rappen; den Gefellen 22 refp. 15 Rappen; den Gefellen, welche Werkftücke verfetzten, wurde noch eine Zulage von 2 Rappen gewährt (Schreiber, a. a. O. 38). Bei manchen Bauten mufsten die Gefellen noch den Wochenpfennig, der wohl dem bis in unfre Zeit üblichen Meiftergrofchen enfpricht, abgeben (vgl. die Steinmetzenordnung von 1498 § 12 bei Mone V. 496). Der Arbeitstag begann um 5 Uhr Morgens und dauerte bis



Südliche Seitenfchiffe im Münfter zu Ulm.

fieben Uhr Abends; zum Frühftück und Mittagseffen war eine Stunde Paufe bewilligt, zum Abend eine halbe Stunde. Sonnabends wurde fchon um fünf Uhr Feierabend gemacht, alle vierzehn Tage fogar bereits um drei, damit die Gefellen ins Bad gehen konnten (Schreiber, a. a. O. 38.).

In den gröfseren Orten und fo auch in den Hauptftädten der Bisthümer beftanden nun fchon feit dem dreizehnten Jahrhundert Steinmetzenzünfte, welche

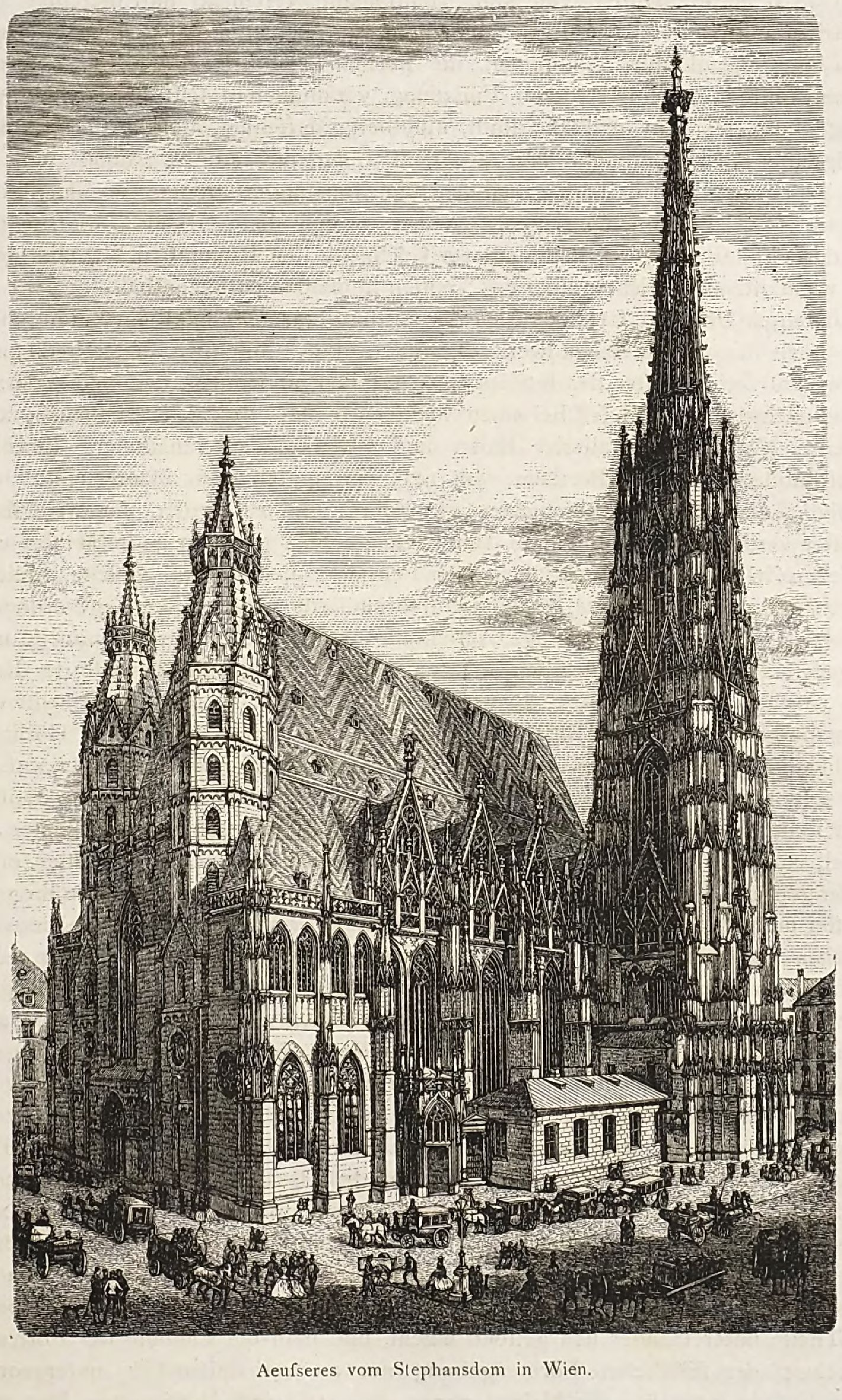
über die Beobachtung ihrer von den Stadtgemeinden beſtätigten Satzungen mit eiferſüchtiger Strenge wachten. Die Frankfurter Steinmetzen berufen ſich ſchon 1355 auf altes Herkommen (Böhmer, Cod. dipl. Moenofrancf. p. 647). Wer an einem Orte als Meiſter arbeiten wollte, muſste verheirathet ſein, wohl damit er nicht ſobald wieder fortziehe, Bürger werden, alſo Steuern und Laſten übernehmen, endlich Aufnahmegebühren und Abgaben an die Innung zahlen, kurz eine Menge läſtige Verpflichtungen auf ſich laden. Die Giltigkeit dieſer Statuten erſtreckte ſich auf die ganze Stadt; wer da arbeitete, ohne dem Zunftgeſetz genügt zu haben, galt als Pfuſcher und Störer und wurde von dem Rathe ſelbſt mit Strafen belegt, im Nothfalle vertrieben. So waren denn die Kirchenvorſtände in der Wahl ihrer Werkmeiſter ſehr beſchränkt; entweder muſsten ſie dieſelben aus den am Orte anſäſſigen Meiſtern wählen, oder die von ihnen angenommenen Architekten waren genöthigt, ſelbſt in die locale Zunft einzutreten und alle Laſten zu übernehmen. Um dieſem Uebelſtande abzuhelfen, der zu ſtändigen Miſshelligkeiten Anlaſs gab, einigten ſich einige Domkapitel mit den Zunftmeiſtern dahin: die Magiſtri fabricae ſollten in ihrer Wahl unbehindert ſein, ihre Leute auch nicht der Innung beizutreten genöthigt werden, dagegen ſollten dieſelben nur in dem Bezirke, der unter des Domes Jurisdiction ſtand, arbeiten dürfen (Speier 1420, Konſtanz 1511; Mone V. 101, VI. 243.). Wahrſcheinlich waren die im Dienſte der Domfabrica ſtehenden Arbeiter eben ſo frei von Abgaben und bürgerlichen Laſten wie z. B. die Hofbaumeiſter (vgl. die Beſtallung des Hans Spryſs zum Baumeiſter des Markgrafen Chriſtoph von Baden 1475; Mone VII. 414).

So haben wir denn in der zweiten Hälfte des Mittelalters unter den Steinmetzen und Baumeiſtern zwei Kategorien zu unterſcheiden: die zünftigen Meiſter und die Steinmetzen, die von einem Kirchenbau zum andern ziehen, wo ſie Arbeit und lohnende Beſchäftigung finden, längere Zeit verweilen, dann aber wieder weiter wandern, neue Erfahrungen und Belehrungen zu ſammeln. Durch das Wandern konnte ja allein damals ein Handwerker ſich weiter ausbilden und eine gewiſſe Vollkommenheit in ſeiner Kunſt ſich erwerben. Es iſt nur natürlich, daſs oft genug die Kirchenſteinmetzen, um mich ſo auszudrücken, bei Zunftmeiſtern gelernt haben, daſs ſie auch ſpäter, des Herumziehens müde, ſich häufig ſchlieſslich in einer Stadt niederlieſsen und der Innung beitraten; im Allgemeinen aber ſcheint eine gewiſſe Eiferſucht zwiſchen beiden Parteien beſtanden zu haben. Die Werkmeiſter und ihre Geſellen, die bei den groſsen Kirchenbauten beſchäftigt waren, überragten natürlich ihre zünftigen Genoſſen bei Weitem durch Geſchicklichkeit, Kunſterfahrung und wohl auch allgemeine Bildung. Zumal hatten die Dombaumeiſter und ihre Gehilfen die beſte Gelegenheit ſich in ihrer Kunſt auszubilden und erwarben ſich dabei auch das Selbſtgefühl und Selbſtvertrauen, welches tüchtigen Leuten, die etwas Ausgezeichnetes zu leiſten vermögen, wohl anſteht. Das groſse Werk, an dem mitzuwirken ihnen vergönnt war, muſste ſchon einen erhebenden und adelnden Einfluſs auf ſie ausüben, und ſie durften ſich ſo wohl mit Fug und Recht für etwas Beſſeres halten als die ſtädtiſchen Steinmetzen, denen gewöhnlich nur gemeine Handwerksarbeiten zur Ausführung übertragen wurden. Wenn der Dichter Michael Behem ſagt „nach hohen cünſten ſtrebt ſteinmetzen, ſinger, tichter“ (Mone VIII. 441), ſo hatte er wohl ganz beſonders

die Werkleute der Kirchenbauten im Auge. Eine bevorzugte Stellung nahmen die Hütten von Strafsburg, Köln und Wien in Anfpruch, da die grofsen Dombauten, die diefen auszuführen oblag, felbft in dem bauluftigen fünfzehnten Jahrhundert durch ihre hervorragende Bedeutung fich auszeichneten. Sie galten gewiffermafsen als die Hochfchulen der Baukunft; die Entfcheidung des Meifters, welcher einer diefer Hütten vorftand, wurde als endgiltig angenommen. Aber fo anerkannt die Tüchtigkeit und Einficht eines diefer Werkmeifter auch fein mochte, fie Alle wie ihre Leute ftanden mit den ftädtifchen Zünften in keinem Zufammenhange, entbehrten des Schutzes, den die Zunft ihren Genoffen gewährte, und waren daher darauf angewiefen, ihre Intereffen felbftändig zu wahren. Es ift meines Erachtens nur der Wunfch die Vortheile der Zunftvereinigung auch den bisher aufserhalb derfelben ftehenden Kirchenbaumeiftern und ihren Leuten zuzuwenden, welcher die hervorragendften Meifter unter diefen veranlafste, einen Bund der Steinmetzen in ganz Deutfchland zu ftiften und die Jurisdiction über diefen Bund den Meiftern der drei genannten Hütten und an deren Spitze dem Dombaumeifter von Strafsburg anzuvertrauen. So entftand im Jahre 1459 die grofse Steinmetzenordnung, die auf dem Tage in Regensburg berathen, auf der Verfammlung in Strafsburg angenommen und an alle Bauhütten verfendet wurde. 1498 beftätigte Kaifer Maximilian dies Statut und nach ihm gefchah dies von allen Kaifern, bis endlich 1707, nachdem Strafsburg dem deutfchen Reiche entriffen war, den deutfchen Steinmetzen durch den Reichstag in Regensburg der Verkehr mit der Strafsburger Hütte unterfagt wurde. Unter den Unterfchriften der erften Statuten und Satzungen der fpäteren Tagfahrten finden wir zuerft nur die von Kirchenbaumeiftern; erft fpäter, als die Vereinigung mächtiger und bedeutender fich entwickelte, fcheinen auch die Zünfte mit dem Bunde in Verbindung getreten zu fein. Man ift in der Regel geneigt in diefer Vereinigung der deutfchen Steinmetzen etwas ganz Aufsergewöhnliches zu fehen; nun war es allerdings früher wohl nicht vorgekommen, dafs folcher Bund unter Handwerksgenoffen über das ganze Reich ausgedehnt wurde, jedoch früher als die Steinmetzen haben fich fchon die Meifter und Gefellen anderer Gewerke in verfchiedenen Gegenden zu gemeinfamem Handwerksgebrauche geeinigt. 1352 den 17. Sept. fchloffen die Bäcker von acht rheinifchen Städten, 1333 den 13. Mai die Schmiede aus neun Ortfchaften derfelben Gegend, 1520 den 4. Auguft die Schneider in vierzehn mittelrheinifchen Städten ähnliche Bündniffe unter einander ab (Böhmer, cod. dipl. Moenofrancf. 625, 760. — Mone VIII. 290), und andre Beifpiele liefsen fich gewifs noch vielfach auffinden. Aber ebenfo wenig, wie die Steinmetzenordnung aufsergewöhnlich ift, enthält fie irgend welche geheimnifsvolle Beftimmungen; wer diefelben entdecken wollte, müfste die Geheimniffe erft hineininterpretiren, und das ift leider oft genug gefchehen, zumal von Leuten, die nicht allein der Sprache fondern auch der ganzen Handwerkerverhältniffe des Mittelalters nur fehr wenig kundig waren. Dafs den Steinmetzen verboten wurde, die Conftruction des Grund- und Aufriffes Fremden zu lehren, gefchah nur, um Pfufcher vom Handwerke fern zu halten; durften doch nach der oben erwähnten Schneiderordnung die Schneider auch das Zufchneiden nur denen lehren, die der Innung angehörten. Ebenfo natürlich war es, dafs die Gefellen den Handwerksgrufs nicht

ausplaudern durften; der wandernde Gefell legitimirte fich durch diefen, nur den Eingeweihten bekannten, übrigens höchft einfachen Grufs und empfing in Folge deffen die ihm zuftehende Unterftützung; dafs Unbefugte diefe Steuer erhoben, konnte felbftverftändlich nicht im Intereffe der Verbindung liegen. Die Hauptmomente des Statutes find die Errichtung einer religiöfen Brüderfchaft, die alle dem Bunde beitretenden Mitglieder umfaffen follte, und die Beftimmungen über die Jurisdiction in Handwerksfachen. Das Bedürfnifs, zu religiöfen Vereinigungen zufammenzutreten, macht fich befonders im fünfzehnten Jahrhundert und zumal unter den Handwerkern vielfach geltend; alle Innungen haben Schutzpatrone, und bei faft Allen finden fich noch fromme Brüderfchaften, die an beftimmten Feften fich zu gemeinfamer Andacht vereinigten. Die Männer nun, durch deren Gefchick und Thätigkeit die grofsartigen Kirchenbauten emporwuchfen, hatten am erften Anlafs zur Frömmigkeit, und bei ihnen finden wir denn auch fchon ziemlich früh folche Brüderfchaften entwickelt. A. Reichensperger hat eine Trierer Urkunde vom 30. October 1397 veröffentlicht, in der die Statuten der dortigen Steinmetzenbrüderfchaft aufgezeichnet find (Verm. Schriften über kirchliche Kunft p. 164). In Bafel finden wir eine gleiche Vereinigung 1497 (Mone III. 379). Das Strafsburger Statut begründet nur eine für alle Steinmetzen Deutfchlands gemeinfame Brüderfchaft. Die Mitglieder verpflichten fich gewiffe Beiträge jährlich an die Strafsburger Hütte zu fenden, welche für den Erlös an den vier Fronfeften und an dem Tage der Schutzpatrone des Handwerks, der vier gekrönten Märtyrer, in der Kathedrale Meffe lefen läfst. Aehnliche Feiern werden in den andren Hütten angeordnet. Die Legende der vier gekrönten Märtyrer, Claudius, Caftorius, Symphorianus und Nicoftratus hat Wattenbach nebft den Erläuterungen von O. Benndorf und M. Büdinger 1870 herausgegeben und A. Ilg diefelbe noch weiter in den Mitth. d. k. k. Commiffion etc. 1872 p. XLVII. commentirt. Es waren vier Steinmetzen, die unter Diocletian ihres Glaubens wegen den Märtyrertod erlitten.

Jeder Steinmetz, der mit dem Bunde in Verbindung treten wollte, mufste der Brüderfchaft angehören, im Uebrigen aber auch fich verpflichten, alle Streitigkeiten mit Handwerksgenoffen nicht den Magiftris Fabricae vorzutragen, nicht ihre Entfcheidung vom weltlichen Richter zu verlangen, fondern fich dem Gerichte feiner Brüder zu unterwerfen, von ihnen Recht und Urtheil zu fordern. Streitigkeiten unter Gefellen hatten die Meifter, Mifshelligkeiten der Meifter die Haupthütte des Bezirkes zu fchlichten; in letzter Inftanz fprach die Strafsburger Hütte das Urtheil. Das deutfche Reich war in vier Bezirke getheilt, an deren Spitze die Hütten von Strafsburg, Köln, Wien, Bern (fpäter Zürich) ftanden. Wie nun die einzelnen Hütten fich diefen Strafsburger Befchlüffen gegenüber ftellten, ift jetzt noch kaum zu fagen. Von den mafsgebenden Urkunden find bis jetzt nur wenige und diefe zum Theil höchft ungenügend abgedruckt, denn die Zahl derer, die folche Documente zu fuchen die Geduld haben und nebenbei fie richtig zu lefen im Stande find, ift leider eine überaus geringe. In Böhmen ftanden die Hütten unter der Prager, ob diefe jedoch wiederum der Wiener Haupthütte untergeordnet war, ift bis jetzt nicht ermittelt (Mitth. d. k. k. C. Com. VI. 107). Wie fchon erwähnt, hatte die Strafsburger Hütte die Befchlüffe



Aeufseres vom Stephansdom in Wien.

von 1459 an die Hütten von ganz Deutfchland verfchickt und diefelben zum Beitritte aufgefordert; eine folche Einladung war auch an die Meifter des Meifsner und Thüringer Landes gekommen, die fpeciell dem Strafsburger Bezirke angehören follten. In Folge diefer Einladung verfammelten fich die Meifter von Magdeburg, Hildesheim, Halberftadt, Mühlberg, Merfeburg, Meifsen, die aus dem Voigtlande, aus Thüringen und aus dem Harzgebiet am 24. Auguft und am 29. September 1462 in Torgau, nahmen die Strafsburger Ordnung an, detaillirten jedoch deren Beftimmungen noch genauer, fo dafs diefe Urkunde, die Stieglitz wiederholt, z. B. in feinen Beiträgen zur Gefchichte der Baukunft p. 114, abdruckt, die wichtigften Nachrichten über das Treiben in den Bauhütten enthält. Sie, wie die Strafsburger Ordnung, fetzen die Lehrzeit auf fünf Jahre feft, felbft ein Maurergefell, der noch das Steinmetzhandwerk erlernen wollte, follte fich diefer Bedingung fügen und kein Meifter des Bundes einen Gefellen annehmen, der diefe Lehrzeit nicht nachwies, kein Gefell bei einem Meifter arbeiten, der nicht rechtmäfsig ausgelernt. Das gab zu allerlei Hader und Zwietracht Veranlaffung. Einzelne Zunftftatuten, z. B. das Breslauer von 1475, verlangten vom Maurer eine dreijährige Lehrzeit, vom Steinmetzen vier Jahre, und es wurden nun wiederholt Meifter verdächtigt und in ihrem Handwerk gefchädigt, wenn andre Meifter und Gefellen Zweifel an der Richtigkeit ihrer Lehrjahre ausfprachen. Solche Streitigkeiten find gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts ganz an der Tagesordnung, wir verdanken ihnen eine Menge Auffchlüffe über die Handwerksgebräuche und zuweilen auch kunftgefchichtlich wichtige Notizen. Als beifpielsweife der Rath von Görlitz eine folche Sache zu fchlichten hat, erbittet er fich die Anficht der Dombaumeifter von Magdeburg, Wien, Paffau; wir lernen aus diefen Görlitzer Archivalien Meifter kennen, von denen bisher die Kunftgefchichte nichts wufste. In der Torgauer Ordnung wird dann noch ausdrücklich bemerkt, dafs der Meifter dem Lehrling bei feiner Freifprechung ein Handzeichen gab, welches diefer als Gefell auf alle von ihm bearbeiteten Steine, nachdem fie vom Meifter oder Polier geprüft, einhieb, um dadurch die Abrechnung zu erleichtern. Auf die übrigen, Meifter und Gefellen betreffenden Beftimmungen der erwähnten Statuten näher einzugehen, würde hier zu weit führen. Für unfern Zweck genüge es anzuführen, dafs nach diefen Satzungen die Meifter und ihre Leute zu einem anftändigen Betragen untereinander angehalten wurden. Die Meifter follten fich nicht die Gefellen abfpänftig machen, einander zu verdrängen fuchen, die Arbeit eines Vorgängers herabfetzen oder gar abbrechen. Vielmehr wurde ihnen eingefchärft, den vorhandenen Bauplan auch ferner zu befolgen, das bearbeitete Material, das fie vorfanden, zu verbauen, aber auch ihre eigenen Entwürfe (Vifirungen) nicht ohne Bewilligung der Bauherren zu ändern. Neu find diefe Beftimmungen wohl alle nicht; die Statuten berufen fich auf alte Handwerksgewohnheit, die nur aufs Neue zur Geltung gebracht werde. Der von Alters her gewohnten Beobachtung der hier foeben vorgeführten Satzungen ift es wohl zuzufchreiben, dafs felbft, wo Jahrhunderte hindurch an einem Bau gearbeitet wurde, doch eine gewiffe Harmonie der Theile untereinander fich geltend macht, und man die Einflüffe der Fortentwickelung der ftiliftifchen Formengebung nur an verhälnifsmäfsig untergeordneten Stellen bemerkt; die Meifter waren eben an einen beftimmten Plan ge-

bunden und durften diefen nur mit Bewilligung ihrer Vorgefetzten, alfo zunächft der Magiftri fabricae, ändern.

Die Stellung eines Dombaumeifters war, wie aus der fo eben gegebenen Darftellung erfichtlich, die eines einfachen Handwerksmeifters, mochte fein Genie noch fo hervorragend fein, zeugten feine Werke von noch fo hoher Begabung: aus dem Kreife der gefellfchaftlich untergeordneten Sphäre fich hinauszuarbeiten, Anerkennung für fich, nicht allein für fein Werk zu erringen, konnte, wie die Verhältniffe in Deutfchland einmal lagen, Keinem gelingen. Man hat verfucht nachzuweifen, dafs die Dombaumeifter des dreizehnten Jahrhunderts, da fie als Magiftri bezeichnet werden, »Magiftri artium liberalium« gewefen feien und deshalb ihrer wiffenfchaftlichen Bildung halber fich einer gröfseren Achtung erfreuten. Es wäre wunderbar, wenn ein junger Mann während der fünfjährigen harten Lehrzeit im Handwerk noch die wiffenfchaftliche Bildung fich erworben oder bewahrt hätte, die ihn befähigte, fpäter von einer Univerfität diefen Grad zu erhalten; aber es ift auch ganz müfsig darüber zu ftreiten: wer mittelalterliche Urkunden kennt, weifs, dafs man nie fagt Hans der Steinmetzmeifter, fondern Meifter Hans der Steinmetz, Magifter Johannes lapicida; fie find einfach Meifter in ihrem Handwerk. Alfo diefer Verfuch ihnen eine höhere Stellung in der bürgerlichen Gefellfchaft anzuweifen, ift nicht haltbar; fie bleiben einfache Kleinbürger. Aus diefer Stellung ergiebt fich nun, wie ich fchon in dem einleitenden Bemerkungen ausführte, der Grund, weshalb wir von diefen Meiftern fo wenig wiffen. Für die wiffenfchaftliche Forfchung ift auf diefem Gebiete faft Alles zu thun noch übrig, kaum dafs die Meifter einiger Kathedralen wie der von Strafsburg, Köln, Wien, Regensburg in ihrer Aufeinanderfolge mit leidlicher Sicherheit feftgeftellt find. Und felbft wenn alle diefe jetzt noch fehlende Vorarbeit vorhanden wäre, würden wir zwar wohl über die Thätigkeit mancher Meifter genauere Kunde erhalten, vielleicht auch die Bedeutung einzelner Hütten für Deutfchland wie für Italien und vielleicht felbft Spanien ermeffen können, über das Leben der einzelnen Baumeifter aber kaum etwas erfahren, was nicht allein für den fpeciellen Alterthumsforfcher Intereffe bietet. Ueber den erften bekannten Meifter am Kölner Dome, Gerhard von Rile, hat Fahne in feinen Forfchungen manche Urkunde mitgetheilt, die Erzählung vom Leben des Meifters jedoch auf ganz willkürliche Annahmen begründet. Die einzig wichtige Urkunde ift die von 1257, in der das Domkapitel der Verdienfte Gerhardi um den Dombau gedenkt; wann derfelbe aber den Bau übernommen, ob er es ift, der den Plan entworfen, alles dies ebenfo wie fein Todesjahr ift unbekannt; Fahne's Annahme, dafs Gerhard 1254 die Stelle als Dombaumeifter erhalten, beruht auf der falfchen Vorausfetzung, dafs der Petitor structurae, Heinrich (Sunere), den er zum »Bewerber um den Dombau» macht, der erfte Dombaumeifter gewefen. Und wie wenig ift über das Leben des Erwin zu ermitteln, fo forgfältige Unterfuchungen auch Gérard im erften Bande feiner »Artistes de l'Alface« über ihn und die Seinen zufammengeftellt hat! Bekanntlich ift die ältefte Nachricht, die dem Meifter den Namen Erwin von Steinbach giebt, die jetzt verlorene Infchrift auf der Weftfasade des Strafsburger Domes, die da meldete, dafs am Tage Sanct Urban 1277 der Meifter dies ruhmreiche Werk begonnen habe. Von einem gloriosum opus hätte man zu Leb-

9*

zeiten Erwins kaum gesprochen, und es ist sehr wahrscheinlich, was Gérard vermuthet, dass diese Inschrift lange nach Erwins Tode, vielleicht erst, als 1439 der Thurm vollendet war, zur Erinnerung an den Baumeister, der die Fassade entworfen, gesetzt wurde. Ist dies aber der Fall, dann ist der Beiname »von Steinbach« auch ziemlich unsicher belegt, da er erst 120 Jahre nach dem Tode des Mannes vorkommt, der auf allen gleichzeitigen Denkmälern, Inschriften wie Urkunden nur den Namen Erwin führt, dann ist es sehr überflüssig zu streiten, aus welchem Steinbach der Meister gebürtig, ob er vielleicht, was Gérard vermuthet, Hervé de Pierrefonds geheissen, denn dann ist ein Irrthum der Verfasser der Inschrift gar nicht so undenkbar. Interessanter ist die Untersuchung, deren Resultat Adler in seinem am 2. Januar 1875 im wissenschaftlichen Vereine zu Berlin gehaltenen Vortrage (vgl. Nationalztg. 1875, No. 3 u. 5) über Erwin mittheilt. Dass der Meister seine Studien in Frankreich gemacht hat, war wohl bisher schon bekannt gewesen, dass er jedoch die Kirche St. Urbain zu Troyes, die 1262—69 erbaut wurde, studirte und in seinen Bauten benutzte, ist eine höchst interessante Entdeckung, die, falls sie sich bestätigt, für die Geschichte der Architektur in Deutschland von weittragender Bedeutung zu sein verspricht. Ob Adler's Hypothesen, dass die Kirche zu Wimpfen im Thal, der Thurm des Münsters zu Freiburg von Erwin erbaut sind, dass er auch bei dem Bau des Domes zu Regensburg betheiligt war, als sicher sich erweisen werden, ist hier nicht zu discutiren. Gewiss ist es, dass die Westfassade des Strassburger Münsters und der Plan der Klosterkirche zu Haslach von ihm entworfen und zum Theil ausgeführt sind. Ueber sein Leben wissen wir sonst nichts, als dass er am 18. Januar 1318 starb und eine Frau Namens Husa so wie mehrere Söhne hinterliess. Die Frau wird auf dem Epitaph D o m i n a Husa genannt, muss also wohl für sich auf dies nur adligen Damen zustehende Praedicat Anspruch gehabt haben. Gewöhnlich nimmt man nun an, Erwin habe einen Sohn hinterlassen, der des Vaters Nachfolger am Münsterbau gewesen und 1339 gestorben sei. Bis auf Gérard haben alle Forscher unbegreiflicher Weise dies gelten lassen, und auch Adler spricht es als eine feststehende Wahrheit aus. Die ganze Nachricht beruht auf einer verkehrten Interpretation der Grabinschrift des Johannes, die neben der des alten Erwin und seiner Frau sich findet. Augenscheinlich gehörte der Johannes zur Familie des Erwin: in der Grabschrift heisst es nun: Anno etc. obiit magister Johannes filius Erwini magistri operis huius ecclesiae.« — Zunächst geht aus dieser Inschrift hervor, dass der Johannes wohl Meister, vielleicht auch Magister, aber nicht Werkmeister am Dome war; das war sein Vater und wohl verstanden sein noch lebender Vater, da es sonst nach wohlbekanntem mittelalterlichem Sprachgebrauche heissen müsste, filius Erwini q u o n d a m magistri operis, (Sohn des Erwin, weiland Werkmeister etc.). Dieser Johannes ist also wahrscheinlich ein Enkel, nicht ein Sohn des alten Erwin. Der Johannes, genannt Winlin, der 1335 als Werkmeister am Dome erwähnt wird, ist mit dem eben genannten nicht identisch; es ist der Bruder des jüngeren Erwin. Der dritte Sohn des berühmten Erwin starb 1330 als Baumeister der Kirche zu Haslach; sein Grabstein ist noch vorhanden, nur ist grade der Namen beschädigt und unlesbar. Die Inschrift lautet: Anno Dni M. CCC. XXX. non. decembris obiit magister operis huius ecclesiae f. Erwini magist(ri) q u o n d a m operis

eccl(esiae) argentin(ensis). Nach Spach (Reftauration de l'église de Nieder-Haslach p. 17) hiefs der Meifter Jacobus*), alfo nicht Oberlin oder Eberlin, wie ihn Adler nennt. Sollte da nicht dem erften Erfinder des Oberlin ein palaeographifches Malheur paffirt fein und er ftatt magister operis einen Magifter Operlin herausgelefen haben?

Ueber das Leben der andren Baumeifter des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts ift wenig zu berichten. Was wir von ihren Schickfalen wiffen, befchränkt fich meift auf einige unfruchtbare Zeitbeftimmungen, und es fragt fich auch, ob, wenn wir ihren Lebensgang bis ins Einzelne verfolgen könnten, die Darftellung eines folchen der fteten Arbeit gewidmeten Lebens etwas befonders Anziehendes bieten würde, zumal auch in ihrer künftlerifchen Thätigkeit fich damals eine perfönliche originelle Richtung kaum annehmen läfst, da die Meiften, wenigftens wie es heut noch fcheint, weniger darauf Gewicht legten, Eigenthümliches, für ihre künftlerifche Auffaffung Bezeichnendes zu leiften, als innerhalb der dem ganzen Zeitgefchmacke angemeffenen Stilgattung möglichft Tüchtiges und Brauchbares zu fchaffen. Die originellen Künftler erfcheinen erft, als die Künftlergefchlechter, mit denen wir hier uns zu befchäftigen haben, längft im Grabe ruhten.

Eine wefentliche Hilfe für die Architekten des fpäteren Mittelalters war nämlich das Vorhandenfein einer fehr ausgebildeten, leider zum gröfseren Theile in unferer Zeit vergeffenen und noch nicht wieder gefundenen Proportionslehre, vermittelft welcher es leicht war, durch geometrifche Conftructionen, durch Anwendung von Quadraten, gleichfeitigen Dreiecken und Kreisbogen, beftimmte Dimenfionen, Verhältniffe der verfchiedenen Höhen und Breiten der Gebäude, die Stärke der Mauern, die Mächtigkeit der Widerlager zu ermitteln, und fo nicht allein fchöne Abmeffungen der Bautheile zu einander, fondern auch die Stabilität des Bauwerkes in leichter, unfchwer zu lernender Weife feftzuftellen. Dafs derartige Conftructionen thatfächlich von den Baumeiftern des Mittelalters angewendet wurden, hat Viollet-le-Duc (Dict. de l'arch. VII. 532. art. proportion) wohl überzeugend nachgewiefen; überdies lagen Heideloff nach feiner Ausfage Steinmetzenbücher des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts vor, denen er die im »kleinen Altdeutfchen« III. Taf. X—XVI (Nürnberg 1851) mitgetheilten Beifpiele von Conftructionen verfchiedener Kirchendurchfchnitte entnahm. Schade, dafs diefe Steinmetzenbücher nach Heideloff's Tode nicht für eine öffentliche Sammlung erworben wurden; man könnte dann die Zuverläffigkeit jener Mittheilungen, die bekanntlich öfters angefochten wird, gründlich prüfen, was bei der

*) F. X. Kraus theilt in der Kunftchronik, XI. Jahrgang (1875—76), Oct. 29 und Nov. 5, mit, dafs diefe dem Gérard Spach zugefchriebene Hypothefe von demfelben nie aufgeftellt worden fei. Da vorliegender Auffatz bereits vor Jahresfrift in die Hände der Redaction abgeliefert war, konnten die oben genannte Abhandlung von Kraus ebenfo wie die Nachrichten, die Woltmann in feiner Gefchichte der deutfchen Kunft im Elfafs und in der Kunftchronik vom 24. Dec. 1875 über Erwin vorbringt, nicht mehr verwendet werden, was indeffen für diefen Zweck unerheblich ift, da es hier nur darauf ankam zu zeigen, wie dürftige Nachrichten felbft über einen der gröfsten Meifter überliefert find. Mehr bedauere ich, dafs Max Allihn's Auffätze über die Steinmetzen (in den Grenzboten 1875) nicht bei Abfaffung diefer Abhandlung benutzt werden konnten.

Bedeutung der vorliegenden Frage immerhin nicht ohne Wichtigkeit wäre. Endlich beſitzen wir ja noch ein Bruchtheil einer ſolchen Conſtructionslehre in des Mathias Roriczer's »Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit« (hgg. v. A. Reichensperger. Trier 1845). Es mag nun dahingeſtellt bleiben, ob in der That, was Heideloff und Andere mit ihm annehmen, mit Hilfe dieſer Conſtructionen auf Grund einiger gegebenen Dimenſionen ein ganzes Gebäude entworfen werden konnte; die Thatſache jedoch, daſs ſich die mittelalterlichen Baumeiſter vielfach der geometriſchen Conſtructionen bedient haben, nicht blos wenn es galt Fenſtermaſswerk und ähnliche aus Kreiſen und Kreisſegmenten zuſammengeſetzte Figuren etc. zu entwerfen, ſondern daſs ſie vermittelſt derſelben auch die äſthetiſchen wie die conſtructiven Verhältniſſe der Bauglieder zu beſtimmen verſtanden, dieſe Thatſache kann wohl als feſtſtehend angeſehen werden. Daſs man den zur Conſtruction verwendeten Figuren, dem gleichſeitigen Dreieck, dem Quadrat u. ſ. w., eine ſymboliſche Bedeutung beilegte, ſcheint auch ſicher und bei der tiefreligiöſen Stimmung, welche, wie oben gezeigt, gerade unter den Kirchenbaumeiſtern vorherrſchte, auch ſehr natürlich. Der alte Spruch:

Zirkels Kunſt und Gerechtigkeit
An Gott Niemand uſslait

bezieht ſich darauf, daſs nur der Gläubige, Eingeweihte es erkennen konnte, was in ſolchen Bauplan »hineingeheimniſst« war. Auch dieſer Symbolik hat man früher eine viel zu groſse Bedeutung beigelegt; im Grunde war ſie ohne practiſche Wichtigkeit, mehr eine Spielerei, wie ſie dem Geſchmacke des geſammten Mittelalters entſprach. Dagegen würde es für die Kenntniſs der mittelalterlichen Baukunſt von allergröſstem Werthe ſein, wenn es gelingen ſollte über das Weſen und die Bedeutung jener Proportionslehre beſtimmte Auskunft zu erhalten. Setzte nämlich, wie dies in der That wahrſcheinlich iſt, die Kenntniſs dieſer Proportionslehre den Steinmetzen in den Stand durch einfache Conſtructionen ſchöne und practiſch bewährte Verhältniſse zu ermitteln, ſo war es keine ſo gar groſse Kunſt ein Gebäude zu errichten, welches den gewöhnlichen Anſprüchen an Schönheit und Haltbarkeit genügte, und wir finden dann eine genügende Erklärung für die Erſcheinung, daſs die Mehrzahl der im ſogenannten gothiſchen Stile während des Mittelalters aufgeführten Gebäude, auch wenn ſie nicht von hervorragenden Künſtlern, ſondern von ſchlichten Handwerkern errichtet ſind, doch einen äſthetiſch befriedigenden Eindruck hervorbringen, und daſs bei ihnen allen Erforderniſſen der Stabilität nach den beſten Regeln der Baukunſt Genüge geſchehen iſt. Das Vorhandenſein einer ſolchen Proportionslehre wird ſich gewiſs bei ſorgfältiger Nachforſchung in den Laden der Steinmetzenzünfte nachweiſen laſſen; ſchwieriger wird die Beantwortung der Frage ſein, wie dieſelbe entſtanden iſt. Durch Berechnungen hat man die Mauerdimenſionen, die Stärke der Widerlager, die Form und Mächtigkeit der Strebepfeiler wohl kaum ermittelt; dazu waren die Hilfsmittel, welche die mathematiſche Wiſſenſchaft damals bot, wohl unzureichend; es iſt daher das Wahrſcheinlichſte, daſs man ſich auf Erfahrungsſätze verlieſs und dieſe bei dem Entwurfe der Proportionslehre zu Grunde legte. Durch vielfache Proben, von denen einige gewiſs unglücklich ausfielen — denn auch im Mittelalter ſind nicht wenige Gebäude eingeſtürzt —

hatte man gelernt, welche Stärke man z. B. den Mauern, den Strebepfeilern geben mufste, damit fie den hinreichenden Widerftand gegen den Schub der Bogen und Gewölbe zu leiften vermochten. Diefe Erfahrungsfätze wurden alfo bei dem Entwurfe des Schemas, wie es fcheint, benutzt. Wo und wann daffelbe zuerft aufgeftellt worden ift, das zu entfcheiden, fehlen bis jetzt alle Vorarbeiten; ebenfo läfst es fich nicht feftftellen, ob diefelbe Methode in allen Hütten beobachtet worden ift oder ob verfchiedene Conftructionsweifen im Gebrauche waren. Nach Viollet-le Duc's Darftellung fcheint man fchon, als der romanifche Stil noch blühte, ähnliche Conftructionen angewendet zu haben; diefe mufsten indeffen völlig umgeftaltet werden, follten fie für den gothifchen Stil brauchbar fein. Die Proportionslehre des letztgenannten Bauftils ift wohl nicht das Werk eines Einzelnen, fondern hat fich allmählich ausgebildet, war aber fchon im dreizehnten Jahrhundert in ihren Grundzügen vorhanden, wenn fie auch in den beiden folgenden Jahrhunderten je nach Bedürfnifs und Gefchmacksrichtung weiter fortentwickelt wurde. Sklavifch wird man fich ihr wohl kaum je gefügt haben; Rückfichten auf das Material und äufsere Verhältniffe mochten oft Modificationen bedingen, und ein begabter Künftler wird wohl auch aus eigener Erfindung manches zugefetzt, manches fortgelaffen haben. Der gewöhnliche Steinmetzmeifter fand jedoch in diefem Schema eine gar nicht hoch genug anzufchlagende Unterftützung; wenn er dem erprobten Mufter folgte, fo war es faft unmöglich, dafs er bei feinem Entwurfe fehl griff. Wären wir im Stande zu ermitteln, wie die Baumeifter des fpäteren Mittelalters bei der Ausarbeitung ihrer Pläne verfuhren, wir würden fo manche Aehnlichkeit mit der Art der Meifterfinger zu finden vermögen. Wie diefe als klaffifche Mufter der Liederdichtung die Werke der Minnefinger hinftellen und nun die Silben zählend und das rein Aeufserliche jener Meifterwerke beobachtend ihre Liederfchablonen, die Tabulatur, aufftellen und auf Grund derfelben ihre oft geiftlofen, meift jedoch technifch richtig ausgeführten Gefänge abfafsten, fo fcheinen in ähnlicher Weife die Baumeifter des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts die Vorbilder des dreizehnten Jahrhunderts, die aus denfelben hergeleiteten Stilgefetze, benutzt zu haben. Ihr unbeftreitbares Eigenthum find nur die vielfachen Verfchrobenheiten wie die Sünden gegen den guten Gefchmack, die man zumal in der Ornamentik der Denkmäler des fünfzehnten Jahrhunderts fo oft beobachten kann. Das Beftreben, die eigene Perfönlichkeit zur Geltung zu bringen, etwas Eigenthümliches, früher noch nicht Dagewefenes zu fchaffen, verleitete die Baumeifter der Verfallsperiode, des fünfzehnten und noch mehr des beginnenden fechzehnten Jahrhunderts, zu den capriciöfeften leider meift auch gefchmacklofeften Erfindungen. Was an den Bauten jener Zeit noch gut ift, verdanken fie der Beobachtung der hergebrachten Stilgefetze; der Kern des Gebäudes ift der Tradition gemäfs angelegt, wenn auch in der Ornamentik fich die ungebundenfte Willkühr geltend macht. Bis gegen Schlufs des fünfzehnten Jahrhunderts zeigt fich in der Ornamentik eine entfchiedene Vorliebe für Ueberladung, fpäter wird diefelbe um fo dürftiger und nüchterner. Man könnte wohl die Leiftungen der gothifchen Baukunft in jener Zeit dem fpäteren Rococoftile vergleichen, die des fechzehnten Jahrhunderts dem Zopfftile an die Seite ftellen. Erft die Einführung der italieni-

fchen Bauweife befreit die Künftler unter den Architekten nicht nur von dem Zwange der Zunftverfaffung, fondern auch von den beengenden Feffeln, welche ihnen die zuletzt widerwillig befolgten Gefetze der früher fo heilfamen Proportionslehre auferlegte, und gab ihnen die Gelegenheit ihrer Phantafie in der Erfindung der bei diefem Bauftile gerechtfertigten Ornamentenfülle nun fo recht die Zügel fchiefsen zu laffen, Originelles zu fchaffen.

Bereits in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhundert war die früher fo lebendige Luft an grofsen prächtigen Kirchenbauten ziemlich im Abfterben; läffig wurden die unternommenen und noch nicht vollendeten Bauten gefördert, endlich ganz eingeftellt. Die Verbreitung der reformatorifchen Ideen fchädigte natürlich bedeutend die Einkünfte der Fabrica, die Stiftungen wurden feltener, die Sammlungen weniger ergiebig; aber, wie gefagt, fchon ehe diefe Ereigniffe eintreten, zeigt es fich, dafs die neuere Zeit für die Beftrebungen der alten keinen Sinn mehr hatte. Durch die Einführung der italienifchen Bauweife wurde das Intereffe nun gar noch von diefen Denkmalen einer grofsen Kunftepoche abgelenkt; es galten diefelben bald den Deutfchen wie früher den Italienern als Werke einer gothifchen, d. h. einer altfränkifchen, veralteten, barbarifchen Kunftauffaffung. Alle diefe Gründe bewirken mit manchen Anderen noch zufammen, dafs die Dombauten und Kirchen, die bis zum Beginne des fechzehnten Jahrhunderts nicht beendet waren, unvollendet blieben; erft einer fpäteren Zeit, die wiederum das Verftändnifs für die Schönheit der alten deutfchen Kunft gewonnen hatte, blieb es vorbehalten, wenigftens bei einigen Denkmälern die unterbrochene Arbeit der Vorfahren wiederaufzunehmen und zu einem befriedigenden Ende zu führen.

V.

DIE BRÜDER VAN EYCK.

Von

O. Eisenmann.

VI.

MARTIN SCHONGAUER.

Von

Wilhelm Schmidt.

Die Brüder van Eyck.

(Hubert, geb. um 1375, † 1426; Jan, geb. um 1400, † 1440.)

Die beiden altflandriſchen Maler, denen dieſer Aufſatz gewidmet iſt, ſind uns bei der Unzulänglichkeit der auf ſie bezüglichen älteren Nachrichten in ihrer künſtleriſchen Entwicklung, die ſich an eine reformatoriſche Thätigkeit im techniſchen Gebiete anlehnt, ein bis jetzt trotz der eifrigſten modernen Forſchungen ſo gut wie ungelöſtes Räthſel. Muſs man wie in jeglicher Culturarbeit ſo auch hier nur eine allmähliche Fortbildung vorausſetzen, dann iſt anzunehmen, daſs ihre früheren Arbeiten, die Reſultate ihrer erſten taſtenden Schritte, und ebenſo die Leiſtungen ihrer Vorgänger verloren gingen, denn ihre erhaltenen Werke treten mit einer Einheitlichkeit im Eindruck, einer bewuſsten Vollendung auf, die uns die Ueberzeugung aufdrängt, daſs wir es hier mit der Krone eines gereiften, tief gewurzelten Baumes zu thun haben. Hinter ihnen liegen die Lehrjahre, hinter ihnen auch die erſten Verſuche in der eigenen neuen Erfindung. Zur Genüge iſt bekannt, daſs Johann van Eyck als der Vater der Oelmalerei gilt. Die Nachricht iſt alt und ſcheint in gewiſſer Hinſicht glaubwürdig. Er und vielleicht mit ihm ſein älterer Bruder ſcheinen eine wichtige Verbeſſerung in der Anwendung des Oeles als Bindemittel gefunden und eingeführt zu haben, die indeſs kaum zu solchem Ruhm und zu solcher Verbreitung gelangt wäre, hätten ſie es nicht auch gleichzeitig verſtanden, einen ſo ausgiebigen und eindrucksvollen Gebrauch davon zu machen, Kunſtwerke hervorzubringen, wie ſie vordem in dieſen nordiſchen Landen desgleichen auch ſonſt nirgendwo geſehen worden, und die den Ruf ihrer Schöpfer und der Mittel, mit denen ſie geſchaffen, weit über die Grenzen ihrer Wiege hinaustrugen. Wohl kannte man vor ihnen die Anwendung mit Oel gemiſchter Farben, aber um ſolche Markſteine der Kunſt aufzurichten, muſsten Männer, oder muſste wenigſtens ein Mann erſtehen, der nicht allein, innerer Schöne und hohen Dranges voll, ſie herauszubilden, ſondern auch, erfüllt von einem unermüdet handwerklichen Sinne, nicht ruhte, bis er die Erfindung gemacht, um das zu verkörpern, was ihm vorſchwebte. Ein ſolcher Bahnbrecher, ob nun mit oder ohne ſeinen



Fig. 1. Der Genter Altar. Obere Reihe.

Der Maſsſtab iſt bei dieſer oberen Reihe nur etwa halb ſo groſs genommen wie bei den Hauptdarſtellungen (Fig. 2, 3 u. 4), bei denen um der Deutlichkeit willen der gröſsere Maſsſtab wünſchenswerth erſchien. Das Hauptblatt des Altars entſpricht in der Breite den drei Mittelfeldern der oberen Reihe.



Fig. 2. Der Genter Altar. Mittelbild.

Bruder, war jedenfalls Johann van Eyck. Das bezeugen ihm nicht allein der Ruhm der Jahrhunderte sondern auch feine Bilder, die bei aller Einfeitigkeit von einer Vollendung und Sorgfalt in der Ausführung, von einer liebevollen Subtilität und Vertiefung in die farbenfchimmernde Wiedergabe des gefehenen Gegenftandes find, wie nicht leicht die Werke irgend eines Meifters vor oder nach ihm. Mit welcher neuen Arbeitsweife, mit was an Qualität und Quantität in der Mifchung der Farben mit dem Bindemittel er dies zu Stande gebracht, wie weit er dabei auf den Schultern feiner Vorgänger ftand und was er fein Eigen nennen durfte, darüber find wir bis jetzt noch nicht aufgeklärt. Auch für die Ueberlieferung des Jahres 1410 als Zeitpunkt der Entdeckung der neuen Technik fpricht nichts zuverlässiges. Nur fo viel ift ficher, dafs die Brüder, wie erwähnt, nicht die früheften Oelmaler, und — dafs die heutige Oeltechnik nicht auch fchon die ihrige war. In weiteren Kreifen täufcht man fich immer noch oft über das Wefen und die Tragweite ihrer Neuerung. Die Farben mit Oel anzureiben, war fchon dem Mittelalter kein Geheimnifs mehr, nur befchränkte es die Anwendung diefes fchwer trocknenden Bindemittels auf den blofsen Anftrich. So kennt es bereits der Presbyter Theophilus, der im 12. Jahrhundert Recepte für allerlei Kunfttechnifches aufzeichnete. Als aber im Laufe der Zeit mehr und mehr Tafelbilder an die Stelle der früheren Wandmalereien traten, mufste man nothgedrungen im Norden danach ftreben, deren Farben nun auch ein den Einflüffen des Klimas mehr Widerftand leiftendes Flufsmittel zu geben, als es das Eiweifs oder die Milch der unreifen Feigen (Tempera) war. So bahnte fich trotz des anfänglichen Widerftrebens die Oelmalerei mehr und mehr ihren Weg, wobei das Hauptaugenmerk dahin gerichtet war, Zufätze zu finden, die das Trocknen des Oeles befchleunigten. Erft befchränkte man fich darauf die neue Technik in den Nebenfachen anzuwenden, bis dann feit dem 14. Jahrhundert gelegentlich hier und da ein wirkliches Oelbild auftaucht. So ift denn, weit weniger als etwaige technifche Neuentdeckungen, das Durchfchlagende an der Bedeutung der van Eycks der Umftand, dafs fie die neue Malweife confequent anwendeten, und dafs fie die Vortheile, die diefe Malerei nafs in nafs bietet, im Gegenfatz zum bisherigen fchichtenweifen Farbenauftrag wenigftens theilweife fchon zu ziehen verftanden. Und felbft ohne diefe Neuerung würde ihre Bedeutung kaum abgefchwächt, denn fie waren es, die die Welt das Naturftudium als die Mutter aller Kunft zum erften Male in der chriftlichen Welt rückfichtslos und durchgreifend lehrten; eine Reform, wie fie auf dem Gebiete der Kunft gröfser nicht gedacht werden kann.

Ueber ihre Lebensumftände find uns ebenfalls nur fpärliche Nachrichten aufbehalten, zumal über die des älteren, Hubert, von dem wir mit voller Beftimmtheit nur wiffen, dafs er im Jahre 1426 in Gent ftarb, mitten herausgeriffen aus der Arbeit an dem berühmten Altarwerke, von dem in der Folge die Rede fein wird. Die Geburtsftätte beider ift fehr wahrfcheinlich das Städtchen Maaseyck an der Maas im heutigen Kreife Limburg des Königreichs Belgien, die Werkftätte dagegen, in der fie gelernt, ift unbekannt. Als Vermuthung ward aufgeftellt, da auch andere Glieder der Familie der Kunft der Malerei nicht fremd waren, könne vielleicht fchon der Vater der Brüder darin heimifch gewefen fein

und diefelbe dann auf die Söhne, oder wenigftens auf den älteften und diefer wieder auf den jüngeren übertragen haben. Indefs, dies ift, wie gefagt, nur eine Vermuthung, die fich allenfalls an den Namen eines Joes van Eyck anlehnen kann, der im Regifter der St. Lucasgilde zu Gent gegen das Ende des 14. Jahrhunderts erwähnt wird, und den man für den Vater der Brüder halten könnte.

Für Johann fliefsen die Quellen etwas reichlicher, wenn auch nur bezüglich feiner fpäteren Jahre. Sie erzählen, dafs er vom Spätherbft 1422 bis wiederum Herbft 1424 im Haag als «Varlet de chambre» und Maler dem Grafen von Holland u. s. w., Johann von Baiern, ehemaligem Bifchof von Lüttich, diente, im Jahre 1425 aber in Flandern auftrat und von Herzog Philipp von Burgund mit dem gleichen Charakter in Sold genommen wurde. Diefer Fürft fcheint ihn dann nicht allein als Maler fondern auch feiner hofmännifchen und lebensklugen Eigenfchaften wegen fehr hoch gefchätzt zu haben, denn aus De Laborde «Les ducs de Bourgogne» erfahren wir, dafs fich in den Rechnungen feiner Hofkammer verfchiedene Poften finden, die auf diplomatifche Sendungen hinweifen, mit denen Philipp feinen Hofmaler und Kämmerling betraute. Wohl die wichtigfte derfelben war die im Jahre 1428 nach Portugal, wofelbft er die Prinzeffin Ifabella, die Braut Philipp's, zu malen beauftragt war. Ob er fchon vor diefer Reife an der Vollendung des ihm und feinem verftorbenen Bruder gemeinfamen grofsen Altarwerkes gearbeitet, ift nicht erwiefen. Nur fo viel fteht feft, dafs diefe Meifterfchöpfung, heut unter dem Namen des Genter Altares weltberühmt, erft im Jahre 1432 von Johann vollendet wurde. Von da ab finden wir ihn als Hausbefitzer in Brügge, wo er dann auch im Juli 1440 verftarb. Welches Alter er, welches Hubert erreichte, wiffen wir nicht, denn was Karl von Mander darüber angiebt, der ältere der Brüder fei um 1366, der jüngere um ein ziemliches fpäter geboren, beruht weder auf urkundlicher noch fonft zuverläffiger Nachricht.

Wir gehen jetzt zur Betrachtung des «Genter Altares» über, deffen wuchtige Gröfse die Namen der beiden Brüder verewigen wird. Leider können wir uns das Werk, um es zu voller Wirkung zu bringen, in feiner urfprünglichen Zufammenfetzung nur in Gedanken wieder herftellen, da die Theile gegenwärtig an drei Orten zerftreut find. Gemalt wurde es im Auftrage des Jodocus Vyts Herrn von Pamele und feiner Gattin Elifabeth geb. Burlut als Familienftiftung für die Kathedrale (früher zu St. Johann jetzt zu St. Bavo) in Gent. Ein Flügelaltar in zwei gleich breiten Reihen über einander geordnet, war er aus vier unbeweglichen Haupttafeln, acht von aufsen und innen bemalten Flügeln und einer Altarftaffel gebildet. Letztere ift verfchollen, die vier Haupttafeln find noch am urfprünglichen Orte ihrer Beftimmung, alles Uebrige aber mit Ausnahme der zwei äufserften in Brüffel befindlichen Flügel der oberen Reihe im Mufeum zu Berlin. Der Grundgedanke der grofsartigen Compofition ift die Austilgung der Sünde und die Verföhnung des Menfchengefchlechtes mit Gott durch die Opferung des unfchuldigen Gotteslammes. Die Verherrlichung diefer Idee klingt durch das Ganze gleich einer Symphonie, die fich aus dem Orchefter und Chor der Engel und den lobfingenden Schaaren der heilsbedürftigen Menfchheit zufammenfetzt. Bei geöffneten Flügeln thront oben in der Mitte Gott Vater, links von ihm die Mutter des Erlöfers als Himmelskönigin gekrönt, rechts Johannes der

Täufer, daneben die h. Cäcilia Orgel ſpielend und begleitet von muſicirenden Engeln, zur Seite Marien's ein Chor ſingender Engel, zur Aeuſserſten links Adam, rechts Eva, über ihr in einem Kreisſegment Kain's Brudermord, über Adam in gleicher Anordnung das Opfer Abels. Die untere Reihe umſpannt in ihrem groſsen Mittelbilde den Kern der Darſtellung: in einer reichen Landſchaft, in deren Hintergrund die Stadt Jeruſalem, das Opfer des Lammes, das inmitten der Tafel auf dem Altare ſtehend ſein Blut ausſtrömen läſst in den Kelch des neuen Bundes, überſchwebt von der Taube des h. Geiſtes und umgeben von lobſingenden und weihrauchſpendenden Engeln und ſolchen, die ſeine Marterwerkzeuge tragen, in ehrfurchtsvoller Entfernung aber verehrt von den aus vier Richtungen



Fig. 3. Der Genter Altar. Linke Flügelbilder.

nahenden Märtyrern und Märtyrinnen und den Vertretern der geiſtlichen und weltlichen Stände. Die Schaaren der letzteren ſetzen ſich auf den vier Seitenflügeln fort, indem links die gerechten Richter und die Streiter Chriſti, rechts die Pilger und Einſiedler zur Betheiligung an dem Vorgang der Mitte herbeiſtrömen. Waren die Flügel geſchloſſen, ſo ſah man oben die Verkündigung, in zwei Bogenfeldern über Maria und dem Engel Gabriel die Halbfiguren der Propheten Micha und Zacharias, über dem zwiſchen beiden freigelaſſenen Theile des Gemaches die ganzen Figürchen der cumäiſchen und erythräiſchen Sibyllen. Unten kniet links in Anbetung der beiden dazwiſchen befindlichen Schutzpatrone der Kirche, Johannes des Täufers und des gleichnamigen Evangeliſten, der ſchon genannte Stifter des Altares, rechts in derſelben Auffaſſung ſeine Gattin. Die Predella ſoll eine Darſtellung der Seelen im Fegfeuer enthalten haben.

Man sieht, das Werk umfaſst eine Mannigfaltigkeit von Gestalten und Gruppen und einen Reichthum an inneren Beziehungen, wie er vordem wenigſtens auf Tafelbildern nie zum Ausdruck gebracht worden, und dies mit einer Gröſse und Wahrheit in der Auffaſſung und einer Durchbildung im Einzelnen, verbunden mit einer unerreichten Kraft und Lebendigkeit der Farben, daſs man, historisch betrachtend, vor demselben staunen muſs wie vor einem Wunder. Die moderne Malerei des Nordens hat in dieſer Leiſtung ihren Grundpfeiler zu erblicken, an den ſich faſt hundert Jahre lang die Arbeiten der kommenden Malergeſchlechter ohne eigene ſchöpferiſche Gedanken anlehnten.



Fig. 4. Der Genter Altar. Rechte Flügelbilder.

Wir faſſen nun die einzelnen Theile näher ins Auge und ſchlieſsen uns dabei in Ermangelung einer neuerlichen Kenntniſsnahme wenigſtens der in Berlin befindlichen Tafeln dem trefflichen Gewährsmann Franz Kugler an.

Die drei Geſtalten, welche den mittleren Theil der oberen Reihe der inneren Darſtellungen einnehmen, ſind noch ganz in der ſtatuariſchen Weiſe des früheren Stiles entworfen; auch ſind ſie noch auf Tapeten und Goldgrund (wie durchweg in der früheren Zeit Sitte war) gemalt; aber ſie vereinen mit dem typiſch Ueberlieferten bereits eine glückliche Belebung und Unmittelbarkeit der Darſtellung. Ernſt und feierlich ſitzt der himmliſche Vater dem Beſchauer gerade zugewandt, die rechte Hand zum Schwur des neuen Bundes erhoben, in der linken ein kriſtallnes Scepter, das Haupt mit der dreifachen Krone, zum Zeichen der Dreieinigkeit, bedeckt. Die Züge des Geſichts ſind denen nachgebildet, welche

die alte Tradition der Kirche Chrifto zufchreibt aber mit grofsem Adel und Ebenmaafs; der Ausdruck ift ernft, mild und leidenfchaftslos. Das ungegürtete Gewand des Herrn hat eine volle rothe Farbe; ebenfo der Mantel, der über der Bruft mit einer reichen Agraffe zufammengehalten wird, ebenmäfsig von beiden Schultern herabfliefst und in fchönen Falten über die Füfse gefchlagen ift. Hinter der Geftalt, bis zu ihrem Haupte, erhebt fich eine grüne Tapete mit dem Goldmufter eines Pelikans und feiner Jungen, eines bekannten Symboles des Erlösers; hinter dem Haupte ift Goldgrund, darauf in Halbkreifen drei Sprüche, die wieder den Dreieinigen — als Allmächtigen, Allgütigen und als freigebigften Vergelter — bezeichnen.

Die oberen Mittelbilder hält man, zum gröfsten Theil wenigstens, in Rückficht auf die Weife der Darftellung und Behandlung für Werke des Hubert; die Seitenflügel mit den fingenden und muficirenden Engeln dagegen werden dem Johann zugefchrieben, indem fie diefelbe gröfsere Beftimmtheit und Schärfe, zugleich auch jene entfchieden naturaliftifche Richtung zeigen, welche den unabhängigen Werken des Letzteren eigen find. Auf dem rechten Flügel ftehen acht Engel fingend vor einem Notenpulte; fie find als Chorknaben dargeftellt, gefchmückt mit prächtigen Mefsgewändern und Kronen. Der Glanz der edeln Stoffe und Steine ift mit bewunderungswürdiger Meifterfchaft wiedergegeben, das Notenpult auf's Zierlichfte mit gothifchen Ornamenten und Figuren gefchmückt, auch die Gefichter haben in hohem Grade Wahrheit und Leben; aber über dem Beftreben einer möglichft forgfältigen Naturnachahmung ift hier der Hauch jener höheren Heiligung, die wir in den Gefichtern der Himmlifchen fuchen, bereits verloren gegangen. Es find eben nur Chorknaben, nur tüchtige fleifsige Burfche, die fich ihr Gefchäft mit Eifer angelegen fein laffen; die Baffiften drücken das Kinn tief herab, die Discantiften legen das Haupt hinten über und quälen den fcharfen hohen Ton mit Anftrengung heraus. Zur Entfchuldigung diefer übertrieben natürlichen Darftellungsweife dürfte nur anzuführen fein, dafs die Geftalten auf eine weitere Entfernung vom Auge des Befchauers berechnet waren, wobei in der That das Ganze diefes Bildes von einer ungleich edleren Wirkung ift. — Auf dem andern Seitenflügel ift eine Orgel, vor welcher ein ähnlich bekleideter Engel, (oder vielleicht die heilige Cäcilia) fitzt, der finnend und gedankenvoll die Taften berührt; hinter der Orgel ftehen andere mit verfchiedenen Saiteninftrumenten. Hier fieht man in den Köpfen ungleich mehr innerliches Gefühl und Milde; Stoffe und Geräth find mit derfelben Meifterfchaft behandelt. Die äufserften Seitenflügel links und rechts geben Adam und Eva nach dem Sündenfall unbekleidet, aber in der decenten Haltung, die fie nach dem I. Buch Mofis, Cap. 3, Vers 7, annahmen. Sie zeigen in ihrer fehr realiftifchen Auffaffung ein eifriges wenn auch wenig gefchmackvolles Studium nach der Natur. Es find Actfiguren mit allen Zufälligkeiten einer Individualität wiedergegeben, die Ausladung jedes Muskels, jedes Härchens u. f. w. treu nach der Wirklichkeit copirt, Adam ein kräftiger Mann mit vollem Haupthaar und Bart, aber mit wenig Geift in den Zügen, Eva ein gewöhnliches Weib in mittleren Jahren. Indefs darf nicht überfehen werden, dafs trotzdem in diefer Darftellung für jene Zeit ein ungeheurer Fortfchritt, eine ebenfo grofse Entdeckung liegt, wie in der von den beiden

Brüdern auf dem Gebiete der Technik gemachten, indem hier geradezu die Natur felbft entdeckt und, wenn auch ohne Wahl, im Bilde feftgehalten worden. Man vergegenwärtige fich nur, welch grofse Rolle von da ab in der Malerei das Studium des Nackten fpielt. Auch darin gingen die Brüder als Bahnbrecher voran.

Die Ausführung des unteren Mittelbildes fchreibt man ebenfalls dem Johann zu. Bemerkenswerth ift der würdige, grofsartige Styl der Gewänder, welcher ohne Zweifel dem vorwiegenden Einflufse des Hubert zuzufchreiben ift, während die bildnifsartigen Köpfe und die in's Zierliche und Kleine gehende Behandlung des Einzelnen fowie die Art der Pinfelfchrift auf Johanns Eigenart hinweifen.



Fig. 5. Bildnifs des Jan van Eyck aus der Gruppe der gerechten Richter des Genter Altars.

Von den unteren Flügeln haben die zur Rechten (die Einfiedler und Pilger) in der Behandlungsweife etwas mehr dem Hubert Verwandtes, während die andern die Hand des Johann erkennen laffen. Das äufserfte Bild zur Rechten, welches die heiligen Pilger darftellt, ift indefs minder bedeutend. Hier fieht man den h. Chriftoph, der die Welt durchwanderte um den mächtigften Herrn zu finden, riefengrofs voranfchreiten; eine Schaar kleinerer Pilger verfchiedenen Alters folgt ihm. Das weite rothe Gewand des Chriftoph erinnert in der Führung der Falten wie jene oberen Mittelbilder noch beftimmt an den älteren Styl, doch ift es nicht glücklich behandelt; auffallend ift auch der feltfam bizarre, verwunderliche Ausdruck in den meiften Gefichtern der Uebrigen. Sehr trefflich indefs ift der landfchaftliche Theil diefes Bildes, fchlanke Bäume, durch welche man in ein fruchtbares Thal hinausblickt. — Ungleich anziehender ift die folgende

Tafel, welche die Schaar der heiligen Einſiedler, aus einer Felsſchlucht hervortretend, darſtellt. Voran ſchreiten die Beiden, welche das erſte Beiſpiel einſiedleriſcher Zurückgezogenheit gegeben haben, Paulus der Eremit und Antonius; den Zug beſchlieſsen die beiden heil. Frauen, die ebenfalls die gröſste Zeit ihres Lebens in der Wüſte zugebracht, Maria Magdalena und Maria von Egypten. Höchſt charaktervoll und von mannigfach verſchiedenem Ausdrucke ſind hier die einzelnen Köpfe; ein jeder trägt die Geſchichte ſeines Lebens in ſeinen Zügen. Würdige Greiſe ſtehen vor dem Beſchauer, der eine kräftiger, andere gemüthlicher, befangener, hinfälliger; begeiſterte Fanatiker erheben wild ihr Haupt, während andere ſchlicht, mit leis humoriſtiſchem Blicke, nebenher ſchreiten und wieder andere noch ringen im Kampfe mit ihrer irdiſchen Natur. Es iſt ein merkwürdiges Bild, das uns tief in die Geheimniſſe des menſchlichen Herzens hineinführt: ein Bild, das jeder Zeit den erſten Werken der Kunſt wird zugezählt werden müſſen und zu deſſen Verſtändniſs es nicht erſt einer Unterſuchung über die beſondern Zeit- und Ort-Verhältniſſe des Künſtlers, der es geſchaffen, bedarf. Höchſt anmuthig iſt der landſchaftliche Hintergrund, die Felswand der Schlucht und darüber der grüne bewaldete Berghang und die fruchtbeladenen Bäume; das Auge müſste ſich hier in das reichliche Einzelleben der Natur verlieren, wenn es nicht immer wieder auf den bedeutſamen Vordergrund zurückgeführt würde.

Verſchieden von dieſer ſo mannigfach abgeſtuften Charakteriſtik zeigt ſich die Auffaſſung der beiden andern Flügelbilder, deren Gegenſtand indeſs ſchon nicht ſo mannigfach wechſelnden Ausdruck erlaubte. Hier iſt es mehr der gemeinſame Ausdruck einer ruhigen Seelenſtimmung, eines klar bewuſsten Wollens, zugleich wiederum die kunſtreiche Darſtellung irdiſcher Pracht und Glanzes, was den Beſchauer feſſelt. Die Technik iſt die des Johann, klar und höchſt ſauber in der Ausbildung des Einzelnen, wie es hier vornehmlich der Gegenſtand erforderte. Auf dem erſten Flügelbilde zur Linken reiten die Streiter Chriſti auf ſchönen (nur etwas ſchwer beweglichen) Pferden, ſchlichte, edle Geſtalten in hellſpiegelnden Harniſchen und buntgeſchnittenen Waffenröcken. Die drei vorderſten mit den wallenden Fahnen ſind, wie es ſcheint, die Schutzpatrone jener drei alten flandriſchen Genoſſenſchaften, die ihre Grafen im Kreuzzuge begleiteten, St. Sebaſtian, St. Georg und St. Michael. Kaiſer und Fürſten folgen ihnen. Auſserordentlich ſchön und vollendet iſt auf dieſem Bilde die Landſchaft mit reichen, anmuthig geſtalteten Bergzügen und leicht hinſchwebenden weiſsen Frühlingswolken. — Das andere Bild ſtellt die gerechten Richter dar, auch hier ſehr edle und ſchöne Geſtalten, ebenfalls zu Pferde. Vorn reitet auf einem prächtig geſchmückten Schimmel, im blauen Sammetpelze, ein milder freundlicher Greis; es iſt das Bild des Hubert, dem der Bruder hierin ein ſchönes Denkmal geſetzt hat. Etwas tiefer in der Gruppe reitet Johann, ſchwarzgekleidet, indem er ſein kluges, ſcharfgezeichnetes Geſicht dem Beſchauer zuwendet. (Fig. 5.) Eine alte Tradition hat uns die Kenntniſs dieſer Portraits erhalten.

Die Auſsenſeiten der oberen Flügelbilder ſtellen, wie bereits bemerkt, die Verkündigung Mariä dar, und zwar ſo, daſs ſich auf den Rückſeiten der ſingenden und muſicirenden Engel die Geſtalten der Hauptperſonen dieſer Darſtellung, des



Fig. 6. Madonna von Jan van Eyck.
(Königl. Muſeum in Berlin, vormals Suermondt'ſche Sammlung.)

verkündigenden Engels und der Maria befinden. Hier ſind, wie es ſehr häufig bei den Auſsenbildern gröſserer Altarwerke der Fall war, die Farben mehr eintönig gehalten, ſo daſs die gröſsere Fülle und Pracht derſelben zur um ſo wür-

digeren Ausfchmückung des Inneren bewahrt blieb. Der Engel und die heil. Jungfrau tragen weite weifse Gewänder, doch find die Flügel des Engels mit zart fchillernden Farben geziert. Die Köpfe find edel und fein gemalt. Mit grofser Naturwahrheit find die in dem Zimmer befindlichen Geräthfchaften dargeftellt. In den Halbkreifen womit diefe Tafeln nach oben abfchliefsen, befinden fich die Bruftbilder der zwei Propheten, edle würdige Köpfe, in der Körperbewegung jedoch etwas fteif und ungenügend.

Die Aufsenfeiten der unteren Seitenflügel find ebenfalls fchon genannt. Die beiden Schutzheiligen der Kirche Johannes der Täufer und Johannes der Evangelift find grau in grau als fteinerne in Nifchen ftehende Statuen gemalt. Sie zeigen einen fchwerfälligen Stil in der Gewandung und etwas eigenthümlich Eckiges im Bruche der Falten, was vielleicht dem Stile der damaligen Bildnerei nachgeahmt ift, und was fich nach und nach auch immer mehr in die Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts eindrängt; fchon die Gewandung in den ebengenannten Geftalten der Verkündigung deutet auf eine folche Manier. Johannes der Evangelift erfcheint in dem fchöngeformten Gefichte und auch in der Gewandung als der bedeutendere von beiden.

Die Bildniffe der Stifter des Werkes, des Genter Patriciers Jodocus Vyts und feiner Gemahlin Lisbette beide in ganzer Figur, find mit unnachahmlicher Lebenswahrheit und Treue dargeftellt; fie zeigen die beftimmte forgfältige Hand des Johann und ftehen wiederum bereits an der Grenze, bis zu der fich die Nachbildung des Zufälligen und Geringfügigen im menfchlichen Gefichte erftrecken darf. Gleichwohl ift indefs das Ganze trefflich zufammengehalten, und der Fleifs des Künftlers erfcheint nicht ängftlich, da mit den Körperformen zugleich der Geift, der diefelben belebte, aufgefafst ift. Der alte Herr Jodocus Vyts, defsen Liberalität die Nachwelt dies grofse Kunftwerk verdankt, kniet vor dem Befchauer in einfach rothen, pelzbefetztem Kleide, die Hände gefaltet, die Augen aufwärts gerichtet. Doch zieht fein Geficht wenig an; die Stirn ift kurz und befchränkt, das Auge ohne Kraft; nur der Mund zeigt ein gewiffes Wohlwollen und der Gefammtausdruck der Züge einen Charakter, der allenfalls ein bedeutendes Vermögen wohl zu verwalten wufste und zu einer ehrenvollen Verwendung deffelben zu beftimmen war. Den Gedanken ein fo hohes Kunftwerk zu ftiften finden wir, wie es fcheint, in den idealen, bedeutungsvollen und geiftreichen Zügen feiner Gemahlin, die ihm gegenüber in ähnlicher Stellung und in noch fchlichterer Kleidung als er kniet. — Die Infchrift, welche auf dem alten Rahmen der Aufsenfeiten der unteren Flügelbilder hinläuft, enthält mit folgenden Worten Nachricht über den Urfprung des ganzen Werkes und über die Zeit feiner Vollendung:

„Pictor Hubertus e Eyck, major quo nemo repertus
Incepit, pondusque Johannes arte secundus
Frater perfecit, Judoci Vyd prece fretus
VersV seXta MaI Vos CoLLoCat aCta tVerI.

Der letzte Vers, ein Chronoftichon, läfst entziffern, dafs die Tafeln am 6. Mai 1432 aufgeftellt worden. Im Uebrigen aber ift die Auslegung der Hexameter eine fchwankende. Indefs können wir uns hier nicht auf Controverfen

einlaffen fondern halten uns an das Unbeftreitbare, welches dahin geht, dafs Hubert das Werk begonnen, Johann aber auf Zureden des Beftellers es vollendet habe. Die natürlichfte Auslegung dabei ift, Hubert fei der geiftige Urheber, der das Ganze nicht nur im Gedanken, fondern auch in der Zeichnung, wenigftens in den grofsen Zügen, wenn wir fo fagen wollen, im Carton entworfen habe. Wie weit ihm dann noch vergönnt gewefen, auch in der Ausführung feine Hand walten zu laffen, und wie viel er, durch den Tod abgerufen, feinem Bruder überlaffen mufste, das zu entfcheiden, mag dem fubjectiven Ermeffen jedes Einzelnen überlaffen bleiben. Erfcheint es doch im Vergleich zu der Frage nach dem Entwurf des Ganzen als ziemlich unerheblich. So viel indefs mag unbeftreitbar fein, dafs Hubert die drei Hauptgeftalten der oberen Reihe eigenhändig durchgeführt. Jedenfalls find in der Art und Weife ihrer malerifchen Behandlung merkliche Unterfchiede gegenüber den fpäteren beglaubigten Werken Johann's ohne Spitzfindigkeit zu conftatiren. Nirgends zeigt letzterer diefe grofse Auffaffung, ftilvoll und doch finnenfällig wahr zugleich, nirgends diefe Breite des Vortrags, nirgends diefen röthlich braunen, tief gefättigten Ton in der Farbe. Damit haben wir die künftlerifche Natur Hubert's, die noch mehr dem ftrengen Ideal kirchlicher Typen fich zuneigte, der aber fchon ein Auge aufging für die realiftifchen Bedingungen der Erfcheinung, in Kürze charakterifirt. Wefshalb fein Andenken und die Werthfchätzung feiner höheren Begabung in der Erinnerung der Nachwelt fo rafch durch den Namen feines Bruders verdrängt wurde, mufs vorerft noch als ein Räthfel erfcheinen. Denn die verfchiedenen Erklärungen, die man dafür verfucht hat, find alle mehr oder weniger unzureichend, und felbft die Annahme, er habe aufser dem unfertigen Genter Altar nur fehr wenige oder gar keine Werke hinterlaffen, kann nicht alle Bedenken löfen. Es mag dazu das Fehlen eines Chroniften, der fich in jener Zeit um Verzeichnung künftlerifcher Leiftungen gekümmert hätte, beigetragen haben, ebenfo das offenbar fchon frühzeitige Verfchwinden der rühmlich feiner gedenkenden Infchrift des Altares unter trüb gewordenem Firnifs und Schmutz. Auch die immer mehr wachfende Freude der fpäteren Gefchlechter an der naturaliftifchen Richtung Johann's, an feinen Leiftungen im Bildnifsfach und die hiftorifch erwiefene weite Verbreitung feiner Werke, die meift nur von kleinem, leicht transportablem Umfange waren, ebenfo feine Gewohnheit, faft alle Bilder mit feiner vollen Namensauffchrift zu verfehen, dürften namhaft bei Verdunkelung des älteren Ruhmes durch den jüngeren mitgewirkt haben.

Von Hubert ift auch in der That aufser seinem gewichtigen Antheil am Genter Altare nichts Sicheres nachzuweifen. Unter den ihm früher und zum Theil noch jetzt zugefchriebenen Bildern werden am meiften genannt: der h. Hieronymus in der Studirftube (museo nazionale zu Neapel), der Born des lebendigen Waffers, auch der Triumph der chriftlichen Religion oder die Waffer des Libanon genannt (museo del Prado in Madrid) und eine Madonna mit dem Kinde beim Springbrunnen im Rofenhag (früher bei B. Suermondt zu Aachen jetzt im Mufeum zu Berlin). Das erfte, ein in Conception und Behandlung gleich unerquickliches, in der Zeichnung unbehilfliches, im Colorit trockenes Machwerk mufs ihm mit aller Entfchiedenheit abgefprochen werden und dürfte von einem

wenig berufenen italienifchen Nachahmer flandrifcher Weife herrühren. Mindeftens unficher ift fodann die von Hotho ihm vindicirte Madonna, die von Waagen dem Johann beigemeffen wurde, eine Anficht die ganz neuerdings wieder gangbar geworden (Fig. 6). Am meiften von feinem Genie, wenigftens in der Erfindung, zeugt dagegen das zweite der oben genannten Werke, wenn auch die Ausführung nach dem Refultate der neueften Unterfuchungen für eine fpä-

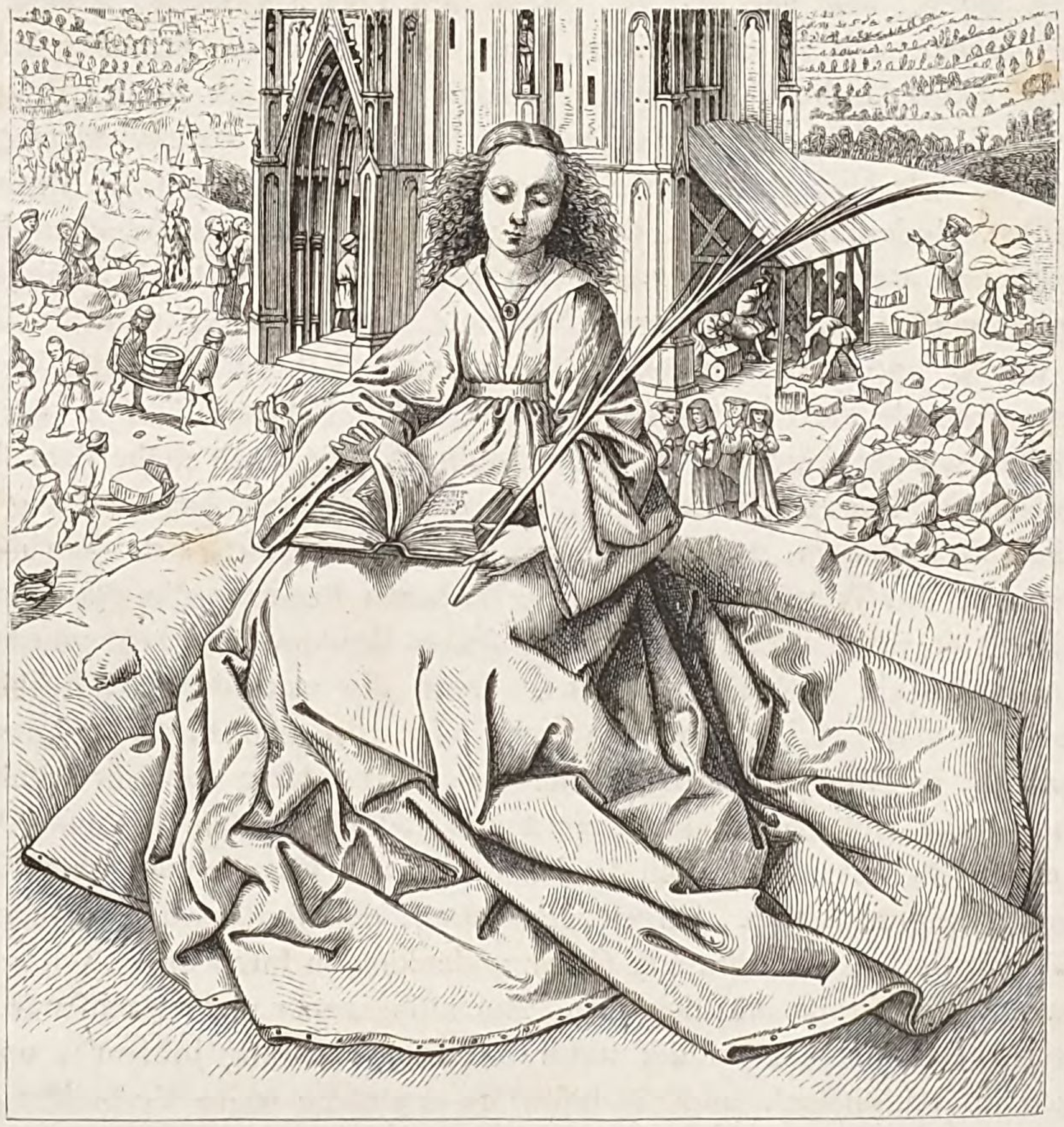


Fig. 7. St. Barbara, von Jan van Eyck. (Mufeum zu Antwerpen.)

tere Hand fprechen foll. Auf einem terraffenförmig angeordneten gothifchen Architekturgerüfte thront zu oberft unter einem hohen Baldachin diefelbe göttliche Geftalt wie auf dem Genter Altar, mit tiaraartiger Bekrönung, in ähnlicher Anordnung des Mantels, mit der Rechten fegnend, in der Linken das Scepter haltend. Zu Füfsen fitzt das Lamm, das der Welt Sünden trägt, über einem Quell, der einen gothifchen Brunnen mit Waffer fpeift, welches Hoftien führt. Links und rechts am göttlichen Throne weilen lefend und fchreibend Maria und Johannes der Evangelift, darunter auf der zweiten Terraffe muficirende und fingende Engel und endlich zu unterft links von dem Lebensbrunnen verfchiedene geiftliche und weltliche Vertreter der Chriftenheit, in Anbetung des himmlifchen Heilquelles knieend, voran der Papft, indem er mit der Rechten auf denfelben hinweift. Zwei der hinterften Figuren diefer Gruppe laffen diefelben Perfonen

erkennen, welche auf dem Genter Altar als die Brüder Hubert und Johann durch die nicht unwahrſcheinliche Tradition bezeichnet werden. Links von dem Brunnen aber erſcheint die ob der Erkenntniſs ihrer Verblendung und der Ausſchlieſsung vom Heile verzweifelnde Judenſchaft in mannigfaltigem Ausdruck von Bosheit und Zerknirſchung. Klar iſt der Gedanke der Wirkung des ſymboliſchen Waſſers einerſeits auf die durch demuthsvolle Aneignung desſelben Begnadeten und Auserwählten, andererſeits auf die durch verſtockte Ablehnung desſelben Verworfenen; und die gedankenvolle, edel aufgebaute Compoſition läſst mit groſser Wahrſcheinlichkeit auf eine, wenn auch nur geiſtige Einwirkung des tiefſinnigen Hubert ſchlieſsen. Da dieſelbe in den drei oberen Figuren in höchſt auffallender



Fig. 8. Vom Altar des Canonicus van der Pael. (Academie zu Brügge.)

Weiſe den drei Hauptgeſtalten auf dem Genter Altare entſpricht, Hubert aber, der reiche Geiſt und glückliche Erfinder, ſchwerlich sich ſelbſt copirt hat, ſo iſt, zumal da keiner der Kunſtkenner, welche die Tafel geſehen, mit Ausnahme des frühen Paſſavant, in derſelben die Hand des älteren Bruders erkennen konnte, die Entſtehung wohl nur durch einen Nachfolger Hubert's unter dem nahen Einfluſſe des oben genannten Altarwerkes und überhaupt der geiſtigen Schaffensmethode des Gründers der altflanderiſchen Schule zu erklären. An wen aber wäre dabei vor allem zu denken, als an Johann, den vermuthlich unmittelbaren Schüler ſeines Bruders, den Beendiger ſeines groſsen Nachlaſſes, den Erben ja Verdunkler ſeines Ruhmes? Daſs er, der Jüngere und Erfindungsärmere, es nicht für Raub halten mochte Geſtalten ſeines Bruders mit wenig Veränderung zu

wiederholen und ſich ihm in der Compoſitionsweiſe kurz nach ſeinem Tode noch ein und das andere Mal zu adaptiren, dürfte wohl anzunehmen ſein, und daſs es ſich in dem vorliegenden Falle ſo verhielt, kann aus der ganz links unten ſtehenden Figur, die, wenn die oben erwähnte Tradition nicht trügt, Johann darſtellt, geſchloſſen werden, indem ſie eben durch ihr Stehen, während alle Uebrigen knieen, durch den Platz, den ſie einnimmt und durch Geberden und Ausdruck auf den Maler des Bildes ſelbſt ſchlieſsen läſst. Nicht weniger ſprechen die merkwürdig ſcharf beobachteten Portraitköpfe der Knieenden für die Hand Johann's. Waagen freilich und Mündler erklärten ſich nicht allein gegen Hubert, ſondern auch gegen Johann als Urheber des Bildes, und wollte es erſterer von zwei älteren Schülern Hubert's ausgeführt wiſſen, wogegen ſich Crowe und Cavalcaselle ſo wie Bürger für Johann entſchieden.

Wenn über ſeine Herkunft die Akten als noch nicht geſchloſſen zu betrachten ſind, ſo finden wir uns doch ſonſt in der glücklichen Lage, für Johann eine beträchtliche Zahl unbezweifelt ächter Bilder nachweiſen zu können. Ohne erſchöpfende Aufzählung ſeien nur die wichtigſten derſelben erwähnt und zwar da, wo uns die Autopſie im Stiche läſst, auf die Autorität Waagen's geſtützt.

Das früheſte ihm zugeſchriebene, im Beſitz des Herzogs von Devonshire zu Chatsworth in England befindlich, ſchildert die Conſecration des Erzbiſchofs von Canterbury, des heil. Thomas Becket, und trägt den Namen des Meiſters und das Datum: 30. October 1421. Es ſoll von bedeutender Kraft in der Farbe und ſehr ausdrucksvoll in einzelnen Köpfen ſein, ſonſt aber in der Behandlung durch geringeres Verſtändniſs die frühe Zeit der Entſtehung nicht verläugnen. Doch darf nicht verſchwiegen werden, daſs das Bild von anderen Autoritäten verſchiedener befremdlicher Merkmale wegen angezweifelt wird. Jedenfalls ſtünde das frühe Datum auffallend vereinzelt da und müſsten wir von ihm den ſtarken Sprung bis zum Jahr 1432 machen, mit welchem eine Madonna und Kind unter einem Baldachin ſitzend, bezeichnet iſt, ein Bildchen, das auſser dem Namen des Meiſters auch noch ſein Motto: «Als ikh kan», d. h.: «So gut ich es kann» und den Ort der Entſtehung, Brügge, trägt. Es befindet ſich zu Ince in der Nähe von Liverpool und nach Waagen ſind der Kopf der Madonna ungewöhnlich edel die Falten ihres Gewandes aber ſcharf und eckig.

In der Nationalgalerie zu London unter Nr. 290 das Bruſtbild eines Mannes mit dem gleichen Motto und der Bezeichnung «Johes. de. Eyk. me. fecit. anno MCCCC. 33. 21. octobris» von der dem Johann eigenen Schärfe in der Auffaſſung eines individuellen Charakters, von tiefem Schmelz des Colorits und groſser Gediegenheit im Machwerk überhaupt. Ebenda (Nr. 186) die Bildniſſe des Giovanni Arnolfini und der Jeanne de Chenany, ſeiner Frau, in ganzer Figur. Sie ſtehen inmitten ihres Schlafgemachs und reichen ſich die Hand. Rechts von ihnen ein Bett, links ein etwas geöffnetes Fenſter mit Ausblick in's Freie. An der Wand rückwärts in einem mit miniaturfeinen Paſſionsſcenen bemalten Rahmen hängt ein runder Spiegel, in welchem ſich eine Thür und zwei eingetretene Perſonen ganz klein wiederſpiegeln, die in der Richtung des Beſchauers zu denken ſind. Von der Decke hängt ein Armleuchter mit einem brennenden Lichte herab, das

— vielleicht ein Sinnbild — am hellen Tage ftill fich verzehrt. Im Vordergrunde ein weifser Pinfcher. Unmittelbar über dem Spiegel fteht:

Johannes de Eyk fuit hic.

1434.

Das Werk, wie es jetzt einen Ehrenplatz in dem Bilderfchatze der englifchen Nation einnimmt, war fchon in früher Zeit zu hoher Schätzung gelangt, indem Maria, die Statthalterin der Niederlande, einem Barbier, von dem fie es erftanden hatte, eine Stelle mit dem jährlichen Ertrag von 100 Gulden verlieh. Ihr Gefchmack war offenbar ein gebildeter, denn vielleicht in keinem der Bilder, die auf uns gekommen, zeigt Johann eine folche Meifterfchaft gediegenfter Technik, eine folch' kräftige, blühende Farbe, ein fo fein beobachtetes Helldunkel, wie in diefem Juwel altflandrifcher Kunft. Auch die geiftige Erfaffung der Natur wenigftens des Mannes übertrifft weit das durchfchnittliche Maafs deffen, was der Meifter fonft geleiftet. Man fieht diesen gedrückten, müden Augen, diefen hektifch gerötheten Wangen an, dafs der Bedauernswerthe trotz feiner Jugend entweder einer unglücklichen Conftitution oder übergrofser Anftrengung bald erliegen wird, während daneben die Frau von gefundem, aber etwas indifferentem Ausdruck die weiblichen Typen, die uns der Maler fonft bietet, nicht viel hinter fich läfst. Ein Porträt von auffallend freier Conception für ihn ift das ebendort befindliche Bruftbild eines jüngeren Mannes (Nr. 222) mit rothem turbanartig um den Kopf geschlungenen Tuch, das indefs in etwas fpätere Zeit fallen dürfte, als die beiden vorhergehenden. Diefen näher fteht wohl eine miniaturartig ausgeführte Madonna mit dem Kinde, verehrt von dem Stifter, einem Cleriker, den die heil. Barbara empfiehlt, bei dem Marquis of Exeter in Burleighhoufe.

In Paris finden fich zwei treffliche Bilder von ihm. Das eine, im Befiz der Wittwe des Barons James Rothfchild, eine Madonna mit dem Kinde in offener Halle ftehend, von zwei weiblichen, einem männlichen Heiligen und einem Geiftlichen als Stifter verehrt, Hintergrund eine Stadt und ferne Gebirge, ift unglaublich forgfältig ausgeführt und noch heute in feiner vorzüglichen Erhaltung von einer frifchen Leuchtkraft des Colorits, dafs es eine wahre Augenluft. Die miniaturartige Staffage in den Strafsen der Stadt und Umgebung ift mit einem Verftändnifs und einer Liebe behandelt, wie kaum in einem zweiten Beifpiel aus diefer Zeit. Das zweite, unter Nr. 162 im Ehrenfaal des Louvre hängend, ift die Madonna mit dem Kinde, von einem Engel gekrönt und einem knieenden Stifter verehrt, in welchem man nach alter Ueberlieferung Rollin, den Kanzler Philipp des Guten, erkannt hat. Die Mutter Gottes ift von ziemlich gleichgültigem Charakter, das Kindchen aber feiner und jugendlicher als gewöhnlich und der im Profil gefafste Kanzler von grofser Schärfe und Lebendigkeit. Das Gemach, in welches der Vorgang verlegt ift, öffnet fich nach hinten durch ein Fenfter, hinter welchem man eine reich mit kleinen Figuren ftaffirte Stadt fieht.

Antwerpen befitzt zwei kleine Werke Johann's und zwar im Mufeum unter Nr. 410 und 411. Das erfte, im Holzfchnitt (Fig. 7) wiedergegeben, zeigt die heil. Barbara, wie fie im Buche blätternd, in der Linken einen Palmzweig haltend vor ihrem Gefängnifs fitzt, das hier zu einem ftattlichen gothifchen Kirchthurme ge-

worden, an deffen Bau noch eine Menge lebendig bewegter Handwerker thätig ift. Das Ganze, einer Federzeichnung gleichend, ift grau in Grau mit der Pinfelfpitze behandelt und trägt den Namen des Autors und die Jahrzahl 1437. Die zierlich behandelte Staffage ift an dem Bildchen das Anziehendfte, denn die Heilige im Vordergrund mit ihrem in den Wind geftreuten und doch kurz geftutzten Haaren und dem weit über den Hügel, ihrem Ruhefitz, hingefpreizten, hartbrüchigen Gewande macht eine etwas gezierte und pedantifche Pofe. Die Nummer 411 gibt eine kleine reich gefchmückte Maria mit dem Kinde, neben einem Brunnen von fchimmerdem Metall ftehend. Darüber fchweben zwei Engel einen rothen, goldgeftickten Teppich haltend, Hintergrund: Blumenhecke und Himmel. Der Rahmen trägt wieder den Künftlernamen, das bekannte Motto und die Jahrzahl 1439. Das Bildchen ift eines der letzten datirten des Meifters und beweift, dafs er bis an fein Ende darin verharrte in ungemein fleifsiger, reich detaillirender Ausführung fein Hauptgenüge zu fuchen.

In Brügge felbft find von ihm in der Akademie noch zwei Bilder vorhanden. In einer romanifchen Kirche thront Maria mit dem Jefusknaben auf dem Schoofs, der einen Papagei in den Händchen hält. Die Mutter hat eine fpiefsbürgerlich gewöhnliche Phyfiognomie, wahrfcheinlich nach einem lebenden Vorbild genommen, und das Kind fieht viel zu alt aus. Ebenfo arm an idealen Zügen erfcheint der rechts ftehende heil. Georg, der eben ungefchickt mit faft verlegenem Lächeln feinen Helm lüftet, wogegen der vor ihm knieende Stifter, Canonicus Georg van der Pael, voll würdigen Ernftes ein ftupend naturtreues Bild bietet. Faft ebenfo glücklich aufgefafst ift der links von der Mittelgruppe ftehende heil. Donatian. Einer Infchrift zu Folge wurde das Werk i. J. 1436 vollendet. In räumlicher Ausdehnung kommt es in den beinahe $^2/_3$ lebensgrofsen Figuren dem Genter Altar am nächften, hat aber feinen Schwerpunkt wiederum nur in der überaus gediegenen und reichen Ausführung alles Aeufserlichen. (Fig. 8.) Eine gute, etwas veränderte Copie danach findet fich im Mufeum zu Antwerpen. Auch das zweite Bild zu Brügge, das Bildnifs der Frau des Künftlers v. J. 1439, zeichnet fich vorwiegend nur durch Naturwahrheit aus. Streben nach Idealifirung einer etwas herben Wirklichkeit oder gar nach Vergeiftigung oder Gefühlsausdruck find ihm durchaus fremd.

Im Belvedere zu Wien finden fich zwei männliche Bruftbilder, ein Greis in rothem, mit weifsem Pelz verbrämten Rock von überzeugender Wahrheit wie Alles, was Johann nach dem Leben genommen, und ein jüngerer Mann, Namens Jan de Leeuw, mit fchwarzer Mütze und dunkler Pelzgewandung, in der Rechten einen Ring haltend, datirt 1436, urfprünglich gewifs ebenfo klar und fcharf, aber jetzt durch irgend ein Mifsgefchick hauptfächlich in den Fleifchpartien auffallend grau und trüb geworden.

Das Städelsche Inftitut zu Frankfurt ift feit 1850 im Befitz einer Madonna, aus Lucca ftammend. Sie fitzt, dem Kinde die Bruft reichend, in einem Gemache auf einem Thron, vor welchem ein koftbarer Teppich ausgebreitet ift. Rechts ftehen in einer Nifche eine Oelflafche und ein Becken, links liegen zwei Früchte auf dem Fenfterfims. Der Ausdruck der Madonna ift nicht ohne Innigkeit, das

Kind wie gewöhnlich fehr naturaliftifch, das Ganze aber durch die Tiefe und Leuchtkraft des Colorits von einer gewiffen vornehmen Feierlichkeit.

Auch die reiche Galerie zu Dresden erfreut fich wenigftens eines Juwels von der Hand unferes Meifters. Auf dem Mittelbilde eines Triptychons thront Maria mit dem Kinde in einer gothifchen Kapelle, auf den Flügeln die heil. Catharina und der heil. Michael mit dem Stifter, auf den Aufsenfeiten grau in Grau die Verkündigung. Diefes Altärchen ift von einem Reichthum an minutiöfen Einzelheiten und dabei doch von einer fo köftlichen Gefammtwirkung, dafs es in der That werth gewefen wäre, von Kaifer Karl V, wie die Legende will, auf feinen Reifen zur Privatandacht mitgeführt zu werden.

Das Mufeum zu Berlin endlich hat fich aufser den oben erwähnten noch zweier Werke Johann's zu rühmen. Ein älterer Befiz ift der bekannte Chriftuskopf in dem alterthümlichen ziemlich ftarr gerade ausblickenden Typus als Salvator mundi, nur wenig durch die fleifsige Ausführung und das warme Colorit belebt. Sodann mit der Suermondt'fchen Sammlung in jüngfter Zeit erworben der fogenannte „Mann mit den Nelken" (Bruftbild). Ein alter durch charakteriftifche Fältchen belebter Kopf mit fchmalen, leicht geöffneten Lippen, grofsen abftehenden Ohren, den Beobachter fcharf fixirend, trägt einen ziemlich hohen, zurückgeftulpten Hut mit breitem Pelzbefatz, um den Hals eine goldene Kette mit einem Antoniuskreuz und darunter eine Pelzfchaube mit rothem Atlas überzogen; das Ganze von einer Energie im Charakter des Dargeftellten, wie in der Darftellung felbft, die es würdig unter Johann's Meifterfchöpfungen im Bildnifsfach reiht. — Ob die aus derfelben Sammlung ftammende und jetzt ebendort befindliche kleine Madonna mit dem Kinde im Schiff einer gothifchen Kirche ftehend, wirklich von der Hand Johann's, foll hier nicht entfchieden werden.

Von fonftigen Werken, die ihm theils mit Recht theils mit Unrecht zugefchrieben werden, fehen wir hier ab und erwähnen nur noch einige von früheren Schriftftellern befchriebene heutzutage verfchwundene, um den Gedankenkreis des Künftlers einigermafsen erfchöpfend darzulegen. Bartholomäus Facius, der nicht lange nach Johann's Tode Biographien berühmter Männer, darunter auch des Lezteren, niederfchrieb, und der Anonimo des Morelli fchildern bewundernd mehrere feiner Bilder, die fie meift felbft gefehen, darunter ein Badezimmer mit Frauen in verfchiedenen Pofitionen, wobei ein Spiegel, welcher die nach vorne gewendeten Gegenftände auch im Rücken fafste, eine grofse Rolle fpielt; ein beliebtes Kunftftückchen Johann's und feiner Nachfolger, das wir fchon oben kennen lernten. Dann mehrere Fifcher am Waffer mit dem Fang einer Fifchotter befchäftigt, ferner einen Handelsherrn mit feinem Gefchäftsführer rechnend, endlich eine von dem Maler landfchaftlich reich ausgeftattete Karte der Erde, die damals wie ein Wunder angeftaunt worden fei.

Wir fehen hieraus, die Sphäre, die er mit feinem kunftreichen Pinfel beherrfchte, war keine enge; er überfchaute und zauberte auf feine Tafeln das weite Reich der Natur, den Menfchen fammt feiner Hände Werk; und was fein Auge fah, das wufste feine Hand treffend und ficher feftzuhalten. Dabei entfremdete er fich aber im Gegenfatz zu feinem Bruder mehr und mehr der idealen Welt, d. h. dem von der Kirche überlieferten Gedankenkreise, deffen feierlich ge-

tragene Darftellung dem fymmetrifchen Aufbau der Compofitionsweife der Sculptur fich angefchloffen hatte. Ein ächtes Kind feiner Zeit, in welcher ein weltlicher Sauerteig in unruhiger, halb bewufster, halb unbewufster Oppofition gegen die Obmacht des kirchlichen Mittelalters zu gähren begann, gab er fich mit freudiger Ueberzeugung und emfiger Treue einer höheren Offenbarung in der Natur felbft hin. Der Glanz des Himmels mit feinen überirdifchen, nur für die gläubige Phantafie fassbaren Geftalten begann ihm zu erbleichen und zurückzutreten vor feiner irdifchen Augen Luft an all' den reichen Formen und Farben, die uns der Sonne Licht auf unfrer Erde offenbart. Es war, wie wenn das Talent des Malers jetzt erft gefchaffen worden wäre, und zur Kennzeichnung diefer Kunftepoche paffen trefflich die Verfe Rückerts:

„Als Gott der Herr mit feiner Schöpferhand
Das neugefchaffne Menfchenauge rührte,
Dafs es dem Lichte fich geöffnet fand,
Und eine Welt um fich fein Nerv verfpürte;
Da fpielte auf vor feiner Sehekraft
Das Gold der Sonnen und des Himmels Blau,
Der Schaum der Waffer und des Grünen Saft,
Der Blumen Gluth, der Edelftein im Thau.
Der Tanz der Farben wogt' ihm vor den Augen,
Er fah ein fchönes Bild, das Gott ihm malte,
Und er begann den Glanz in fich zu faugen,
Dafs ihm die Luft aus allen Blicken ftrahlte."

Hubert, der fich dem Erfreulichen und Berechtigten diefer neuen Richtung keineswegs verfchlofs, war doch mehr noch, vielleicht fchon feines Alters wegen, ein Sohn der älteren Kunftanfchauung. Ueberdies verhinderte ihn fein Tieffinn und die Innerlichkeit feines Schaffens, fich einer fo ausgefprochen naturaliftifchen Tendenz voll hinzugeben. Ihm mag in den Mund gelegt werden, was der Dichter am gleichen Orte die perfonificirte Malerei fagen läfst:

„Vom Himmel ftammt, das Gott mir gab, das Licht;
Ich neide nicht, was andre Künft' erwarben.
Ein Quell des Lichts ift Gottes Angeficht,
Wie Wogen ftrömen aus dem Quell die Farben.
Ich fammle fie zu tönenden Akkorden;
Und wie das farb'ge Seitenfpiel erklingt,
Ift es nicht minder Himmelseinklang worden,
Als den Mufik aus Seelentiefen zwingt."

Diefem höheren Auffchwunge wufste Johann, fo lange er an der Vollendung des Genter Altares arbeitete, pietätvoll bis zu einem gewiffen Grade nachzueifern, fobald er aber in Bethätigung feiner befonderen Anlage und in felbft geftellten Aufgaben arbeitet, bricht feine Vorliebe für die Dinge diefer Welt, d. h. fein Intereffe an ihren äufseren Erfcheinungsformen in fo ungehemmter Weife hervor, dafs er auch die fcheinbar unwichtigften Nebenfachen mit Liebe betrachtet und der Verewigung durch feinen Pinfel für werth hält. Ihm ift der Umrifs und die Zeichnung eines Blattes eben fo beachtenswerth, wie die Compofition des ganzen Baumes felbft und der Metallglanz eines Leuchters fo wichtig wie der Strahl des Tages, der ein ganzes Zimmer

erhellt, beim Menfchen aber die Wiedergabe des Gewandes und deffen Farbe fo nachahmungswürdig wie die feine Carnation feiner Wangen, und die Wimper am Auge fo intereffant wie die Sprache der Seele, die aus des Auges Feuer redet. Jene neue als Fortfchritt erprobte Technik und eine reiche, leuchtende Farbenfcala dienen ihm dabei als Mittel, womit er in feiner Art wiederum eine feierliche, fefttägige Stimmung und eine gewiffe ideelle Wirkung erzielt. In diefem in einer Hinficht unerfchöpflichen Reichthum, ift aber auch die Grenze feiner Kunft angedeutet. Manchmal überfieht er über all' diefen Einzelheiten den Kern der Sache, hält fich nur an fie und wird äufserlich und geiftig leer felbft in feinen Portaits, für die er, wie nahe liegt, die hervorragendfte Begabung befafs. Desgleichen verfällt er gern in's miniaturartig Kleine ja Kleinliche, und es erklärt fich dadurch feine Vorliebe für geringe Dimenfionen, worin er freilich wohl auch durch die Neigung feiner Auftraggeber beftimmt wurde. An Schönheitsfinn feinem Bruder ebenfalls nachftehend, verfällt er in Darftellung des Menfchen zuweilen auf gleichgiltige, ja häfsliche und zu alte Typen und in Behandlung der Gewandung meift auf hart und unmotivirt gebrochenen Faltenwurf, den dann feine Nachfolger mehr und mehr übertreiben.

Hier mag noch erwähnt werden, dafs Kenner wie Waagen auch Leiftungen der Brüder im eigentlichen Miniaturfach glauben nachweifen zu können, fo in dem berühmten Brevier des Herzogs von Bedford, Regenten von Frankreich, in der Staatsbibliothek zu Paris. Sie vermuthen darin überdiefs die Hand der Margaretha, einer in der Kunft der Malerei gleichfalls erfahrenen Schwefter der Beiden zu fehen, die im Ruhme mit ihren Gefchwiftern von Alters her wetteifert, von der aber nichts Unbeftrittenes auf uns gekommen als die Nachricht, fie fei früher als Johann verftorben und gleich Hubert in der Kathedrale zu Gent begraben worden. Neben diefer Schwefter tauchte neuerdings noch ein dritter Bruder auf, Lambert van Eyck, den man in einem Ausgabenbuch Herzog Philipp des Guten entdeckt hat. Aus dem Wortlaut desfelben ift indefs nicht mit Sicherheit zu fchliefsen, derfelbe fei, wie fofort einzelne Kunftforfcher zu erweifen fich bemühten, ebenfalls Maler gewefen, und fomit fallen alle Hypothefen, die fich namentlich auch bezüglich diefes oder jenes Werkes, das man ihm hat zuerkennen wollen, an diefe Annahme knüpfen, wenigftens für uns hier fort.



Martin Schongauer.

Geb. um 1440, † 1488 in Kolmar.

Meiſter Martin Schongauer, der »hübſche Martin«, »pictorum gloria«, iſt die merkwürdigſte und gröſste Künſtlererſcheinung Deutſchlands im 15. Jahrhundert. Bedeutend im Malen und noch bedeutender im Kupferſtechen, ein liebevoller, ſorgfältiger Beobachter der Wirklichkeit, andererſeits wild phantaſtiſch, ſtreng und herb, aber auch zart und milde, hier dem Schönheitsſinn und dem äſthetiſchen Gefühl in's Antlitz ſchlagend, dort wieder die zarteſten Frauenköpfe ſchaffend, manierirt und dann wieder von naivſter Naturwahrheit, ſo hat er auf die oberdeutſche Kunſt einen auſserordentlichen Einfluſs geübt und ſteht vor uns da als ein ächter Vorfahre von Albrecht Dürer. Ohne Schongauer kein Dürer, wenigſtens nicht in einer ſo eigenartigen Entwickelung. Wohlgemut lehrte den Letzteren wohl den Pinſel handhaben, aber der Geiſt Martins befruchtete ihn unendlich mehr.

Der Name des Künſtlers kommt von dem Städtchen Schongau, das oberhalb Augsburgs am linken Lechufer liegt, aber trotzdem noch zu Oberbaiern

geschlagen ist. Von hier stammte offenbar die Familie, die wir in Augsburg unter den Patriciern finden. Der Archivar letzterer Stadt, Christian Meyer, erzählt: »Die Schongauer waren schon seit dem 13. Jahrhundert in Augsburg angesessen und hatten in den Kämpfen der aufstrebenden Bürgerschaft mit Bischof Hartmann eine hervorragende Rolle auf Seiten der ersteren gespielt«. Sie führten das liegende rothe Mondsviertel im weissen Felde, wie uns ein handschriftliches Wappenbuch Augsburgs in der Hofbibliothek zu München und Siebmachers Werk beweisen. Dasselbe Wappen finden wir auch auf dem Porträt Schongauers in der Münchener Pinakothek, und der alte Zettel auf der Rückseite desselben belehrt uns ausdrücklich, dass der Künstler zu dem Augsburger Herrengeschlechte gehörte. »Noch heute«, sagt Meyer, »führt eine Gasse, in der die Schongauer ihren Hof hatten, im Volksmund ihren Namen. Von ihnen zweigte sich im 14. Jahrhundert eine Linie ab, die später in Armuth versank, so dass wir den Repräsentanten derselben, Ulrich Schongauer, nachdem er sich lange Jahre mit einem elenden Bilderhandel nothdürftig ernährt hatte, 1428 der Vaterstadt den Rücken kehren und sich nach dem Elsass wenden sehen. Dieser Ulrich ist der Vater Martins, welcher jedenfalls noch in Augsburg und zwar entweder auf dem Frauenthorthurm oder in einem unmittelbar daneben liegenden Hause geboren ist«. Jener Zettel aber lässt unsern Helden in Kolmar selbst geboren werden, und der Goldschmied Caspar Schongauer, der 1445 in das Bürgerbuch von Kolmar eingeschrieben steht und 1468 daselbst verstarb, ist doch vielleicht eher der Vater Martins; jener Ulrich dürfte vielleicht der Grossvater des Letzteren sein. Die Vaterschaft Caspars angenommen, so hatte derselbe ausser unserm Martin noch vier Söhne, von denen Ludwig sich der Malerei widmete, Caspar, Paul und Georg aber das Goldschmiedehandwerk ergriffen.

Sehr gern theilten wir dem Leser das Geburtsjahr Martins mit, wenn wir es nur selber wüssten. Ja wenn's nur ein paar Stündlein oder Jährlein wären, um die sich die Gelehrten streiten, aber das geht gleich um 20 bis 30 Jahre. Und Herr Martin war nicht so gefällig uns auf dem erwähnten Porträt sein Alter auf Jahr und Tag anzugeben, und hat auch noch die Malice gehabt (es kann freilich auch ein Anderer gewesen sein), die Jahreszahl darauf mit einem Achter zu versehen, den manche auch für einen Fünfer gehalten haben. 1453 und 1483 — ein Unterschied von dreissig Jahren! Und schon der Kopist des Bildes in Siena hat, wie Harzen annahm, dieseZiffer missverstanden; es dürfte denn doch eine 8 sein, bei der die Züge offen geblieben. Denn für 5 passt dieselbe noch viel weniger. Geben wir unserm Schongauer damals nun etwa vierzig Jahre, so erblickte er 1443 das Licht der Welt. Zum Glück haben wir noch andere Indizien, um diesen hinkenden Beweis einigermassen zu unterstützen. Zum Ersten steht Schongauer als Kupferstecher auf den Schultern des Meisters E. S., der verschiedene Blätter mit 1466 und 1467 bezeichnete. Um diese Zeit aber muss Martin noch ein Jüngling und in der Ausbildung begriffen gewesen sein, nicht aber ein Mann von 54 oder auch nur 45 Jahren, welches Alter dem Meister E. S. zugekommen sein mag. Zum Andern besass der bekannte Kunstkenner Heineken eine Zeichnung von Schongauer, worauf Dürer geschrieben hatte: »Diess hat der Hübsch Martin gerissen in 1470 jar da er ein junger gesell was. Das hab ich Albrecht Dürer er-

farn, vnd Im zu ern daher gefchrieben im 1517 jar.« Mit fünfzig Jahren ift man aber kein junger Gefelle mehr; Dürer aber, der Schongauers Brüder befucht hatte, konnte es wiffen.

Meifter Cafpar wird den Stift des kleinen Martin, als er in die Jahre kam, zuerft geleitet haben; vielleicht fafs der Letztere in der Werkftatt und half fleifsig mit graviren, und wer vermag heut zu fagen, ob nicht hie und da ein noch erhaltenes Werk der Juwelierkunft aus den Händen des angehenden Künftlers hervorgegangen? Zwei Lehrmeifter werden uns genannt: Luprecht Rüft und Rogier van der Weyden. Den Erfteren tifcht uns der Strafsburger Bernhard Jobin auf, der in der Vorrede feines Werkes: »Accuratae effigies pontificum maximorum« (Strafsb. 1573) einige nicht unintereffante Nachrichten über deutfche Künftler gibt; er fagt, zum Stechen fei Schongauer durch feine zwei Lehrmeifter, deren einer L. Rüft geheifsen, um 1430 angeleitet worden. Das Jahr ift ficher falfch, es ift blofs eine allgemeine Zeitbeftimmung, wie fie fich Jobin dachte, mit dem Luprecht aber mag es feine Richtigkeit haben. Leider ift uns diefer fonft ganz fremd. Den Zweiten nennt uns der Maler Lambert Lombard in einem von Lüttich den 27. April 1565 datirten Briefe an Giorgio Vafari, und die Umftände deuten darauf hin, dafs er mit diefer Angabe nicht Unrecht gehabt zu haben fcheint. Schongauers Kunft, feine Typen, feine geftreckten Figuren erinnern allerdings ftark an den Meifter von Brüffel, und jedenfalls, das fteht für uns feft, hat er fich in den Niederlanden umgefehen und den Malern dafelbft die Geheimniffe ihrer Malerei, Formenbildung und Compofition abzulaufchen gefucht; auf der flämifchen Kunft beruhte der Grund feiner Richtung überhaupt. Speciell als Kupferftecher ift er ein Zögling des Meifters E. S. Ob er bei diefem vor feiner Wallfahrt nach Flandern gelernt oder erft nachher, oder fich überhaupt blofs nach feinen Blättern gebildet, vermag ich nicht zu entfcheiden, möchte aber doch die perfönliche Bekanntfchaft der beiden Meifter vermuthen. Denn der Meifter E. S. war jedenfalls ein Oberdeutfcher und den auf feinen Stichen vorkommenden Sprachproben nach vermuthlich ein Alemanne, der nicht zu weit von Kolmar gelebt haben kann und vielleicht gar im Elfafs felbft arbeitete. Wie dem aber fei, wir denken den braunhaarigen Jüngling um 1461 auf der Wanderfchaft nach den Niederlanden, vermuthlich den Rhein hinab über Köln, wo er fich auch Meifter Stephans Altar für die Rathhauskapelle wird haben auffperren laffen. Stephans holdfelige Kunft war freilich damals in Köln fchon ein veralteter Standpunkt; doch mag fie immerhin nicht ohne Einflufs auf Schongauer geblieben fein. In Brüffel lernte er dann den grofsen Meifter »Rudiger« kennen, der, obwohl den Gebrüdern van Eyck nicht ebenbürtig, doch damals die wichtigfte Stelle unter den flandrifchen Malern behauptete. Wie fehr Schongauer unter deffen Einfluffe fteht, habe ich fchon bemerkt, doch ähneln im Einzelnen feine Frauenköpfe in ihrer weichern Anmuth mehr Hans Memlinc, mit dem er vielleicht noch gemeinfam in Rogiers Werkftätte arbeitete. In Flandern fah Schongauer damals eine ftreng entwickelte Kunft: die gröfste Meifterfchaft in der Oelmalerei, fcharfe, eckige Formen, forgfältige Ausführung, die heiligen Gegenftände durchaus im Lichte des niederländifchen Lebens, ohne Idealifirung, und daneben fchon hie und da ein Genrebild. Und welch' neue Anfchauungen

muſste ſein offener Sinn nicht auch durch den Weltverkehr, der ſich ihm in den glänzenden niederländiſchen Städten erſchloſs, gewinnen! Hier drängten ſich die Erzeugniſſe der Levante, Afrika's und Europa's, hier erſcholl »fremder Sprachen Gewirr«, hier bot ſich ihm eine Menge von allerlei Typen dar, die er in ſo mannigfaltiger Weiſe zu ſchildern wuſste. In ſein Skizzenbuch mag auch damals ſchon jener Elephant niedergezeichnet worden ſein, den er ſpäter in Kupfer ausgehen lieſs. Das gelobte Land der Kunſt, Italien, hat Schongauer wohl kaum



Fig. 9. Madonna im Roſenhag. (St. Martin zu Kolmar.)

aufgeſucht, er müſste denn, gleich ſeinem Lehrer Rogier, ſo gut wie nichts von der freiern Anſchauung der wälſchen Künſtler heimgebracht haben.

Im Jahre 1468 verſtarb ſein muthmaſslicher Vater, der Goldſchmied Caſpar, zu Kolmar. Wie er nahm auch ſein Sohn in jener elſäſſiſchen Stadt, die ſich der Reichsunmittelbarkeit erfreute, ſeinen Wohnſitz. Er lebte in wohlhabenden Verhältniſſen; drei Häuſer werden ſein Eigen genannt, darunter eins in der Schedelgaſſe, das zur Hälfte ihm, zur Hälfte ſeinem Freunde Peter Muntpur gehörte. Schongauer entwickelte nun eine auſserordentliche Thätigkeit: er malte und ſtach in Kupfer. Bartſch führt nicht weniger als 116 Blätter von ihm auf

die doch wohl faſt alle in die kurze Zeit von 18 Jahren gehören. Sein Name erhielt einen europäiſchen Ruf, ſeine Werke gingen, wie Wimpheling ſiebzehn Jahre nach Schongauers Tode in der »Epitome rerum germanicarum« erzählt, nach Italien, Spanien, Frankreich, England und anderen Gegenden. Zumeiſt werden dies ſeine Kupferſtiche geweſen ſein, die bei ihrer Verbreitungsfähigkeit am beſten geeignet waren, ihm einen Weltruf zu gewinnen. Die Künſtler ſtudirten ſie fleiſsig, ſo z. B. ſelbſt der junge Michelangelo, der, nach Vaſari, die Verſuchung des heil. Antonius abzeichnete. Zu Schongauer ſelbſt gingen junge Leute, um die Kunſt zu erlernen; wie er denn auf die Kupferſtecherei überhaupt den gröſsten Einfluſs geübt hat, zugleich aber auch auf die Malerei, wenigſtens in Oberdeutſchland. Nach Sandrarts Bericht in deſſen Teutſcher Akademie »unterhielt er vertrauliche Freundſchaft mit Pietro Perugino, deren einer den andern mit Ueberſchickung ihrer Handriſſe öfters erfreuet«. Das kann wohl wahr ſein, denn Perugino, geboren 1446 zu Città della Pieve, war ſo ziemlich in demſelben Alter wie Meiſter Martin. Wenn aber Sandrart fortfährt, daſs »je einer von dem andern das Beſte abgeſehen, wie aus beider Künſtler Werken die Kunſtverſtändigen wohl merken können«, ſo wird dies ſchwerlich zuzugeben ſein, denn zwiſchen Martins und Pietro's Auffaſſung herrſcht ein gewaltiger Unterſchied. Auch die Goldſchmiedekunſt hat Schongauer vielleicht noch gepflegt, obwohl er allerdings nicht viel Zeit dazu hätte erübrigen können; ſicher aber ſtach er verſchiedene Vorlagen für Juweliere und verewigte ſogar einmal in einem Blatte (Bartſch 91) eine Prügelei zweier Goldſchmiedelehrlinge, welchen Vorfall er vielleicht in den Ateliers ſeiner Brüder Caſpar, Paul und Georg oder gar in ſeinem eigenen nach dem Leben ſtudirt hatte. Daſs Schongauer auch auſserhalb ſeiner Heimathſtadt Arbeiten ausführen muſste, beweiſt der Brief eines Mönches von Straſsburg an eine Nonne des Clariſſinnenkloſters von Söflingen bei Ulm, worin er derſelben aufträgt, der Aebtiſſin zu melden, er habe in Kolmar vom Meiſter Martin erfahren, daſs dieſer ſich baldigſt nach Söflingen begeben wolle, um ſeine Arbeit für das Kloſter zu Ende zu führen. Schade, daſs dies die einzige Notiz dieſer Art iſt, wie denn überhaupt über Schongauers Leben auſserordentlich wenig vorliegt. — Am 2. Februar 1488 verſtarb der Meiſter, nicht erſt 11 Jahre ſpäter, wie der Zettel auf dem genannten Bilde der Pinakothek will. Seit der Unterſuchung von His ſind wir darüber genau unterrichtet.

Soviel über die Schickſale Meiſter Martins. Von ſeiner äuſseren Erſcheinung geben uns einige Selbſtportraits Auskunft. In noch jungen Jahren hat er ſich auf einer Federzeichnung, die ſich jetzt in der Univerſitätsbibliothek zu Erlangen befindet, abkonterfeit. Dr. A. v. Eye, der in ſeinem «Leben und Wirken Albrecht Dürers« die erſte Nachricht davon gegeben, theilt Folgendes mit. Das Blatt trägt auf beiden Seiten eine Zeichnung: die der einen ſtellt eine heilige Familie in freier Landſchaft dar, die andere das Porträt; beide ſind ausſerordentlich scharf und geiſtreich mit der Feder entworfen, ganz in der Weiſe der Schongauer'ſchen Kupferſtiche, ſo daſs man augenblicklich den Urheber von beiden als denſelben Meiſter erkennt. Das Geſicht hat mit dem des obgenannten Gemäldes die gröſste Aehnlichkeit; es iſt von länglicher Form, trägt noch die weichen Züge des unreifen Alters und hat ein kränkliches, faſt ſchwindſüchtiges Ausſehen. Dem Be-

ſchauer wendet es ſich gerade entgegen, in einer Haltung etwa, wie wenn Jemand ſich ſelbſt aus dem Spiegel zu zeichnen unternimmt. Die eine, lange und knö-



Fig. 10. Altarflügel im Muſeum zu Kolmar.

cherne Hand iſt platt an den Kopf gelegt und feſt angedrückt, wie um dieſen in derſelben Lage feſtzuhalten. Hinter der Hand quillt im Nacken langes, ſchlichtes

Haar hervor, das auf der Stirn kurz gefchnitten und von einer leichten Tuchmütze bedeckt ift. Unter dem Kopfe fteht von fpäterer Hand »Martin Schön Conterfait«, und daneben mit rother Kreide «1455«, was indeffen wahrfcheinlich nur eine Sammlungsnummer bedeutet, da noch andere, ähnlich bezeichnete Blätter vorkommen. Das Gemälde der Münchener Pinakothek zeigt uns den Künftler in fpäteren Jahren; das Geficht hat fich mehr gerundet, die Züge find kräftiger, der Ausdruck ift bewufster und lebhafter geworden. Der Kopf ift halb im Profil nach links gewendet; die Augen blicken in der gleichen Richtung gerade aus. Das rafirte Geficht zeigt rundliche, fanfte Formen, die Nafe ift etwas eingebogen und abgeftumpft, die Farbe gefund mit deutlichem Wangenroth; die Augen hellbräunlich, die Haare braun; fie hängen bis an den Hals herunter. Den Kopf bedeckt ein breites dunkelblaues Tuchbarett; das Obergewand ift röthlich braun. Ein zweites gröfseres Exemplar dieses Porträts befindet sich in der Galerie der Akademie zu Siena. Das Münchener trägt auf der Rückfeite den viel befprochenen Zettel, deffen Infchrift jedenfalls noch aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts ftammt. Er ift allerdings etwas verftümmelt, doch fcheint er alles Wefentliche zu enthalten. Unterfchrieben ift er von Hans Burgkmair, dem bekannten Maler von Augsburg, der fich darin als Schüler Martins bekennt. Ein gänzlich von diefem beglaubigten Bildniffe verfchiedenes tifcht uns Sandrart in feiner «Teutfchen Akademie» auf: einen uralten Kerl mit einer grofsen Glatze, mit Vollbart und gebogener Nafe, die dem Geficht einen jüdischen Ausdruck gibt. Natürlich hat dieser Kupferftich nichts mit Schongauers Ausfehen gemein, und felbft wenn er nach einer Zeichnung des Meifters angefertigt wäre, fo hat doch Sandrart jedenfalls die heftige Bewegung des Dargeftellten felbft hineingebracht; denn das ift nicht die Art des 15. Jahrhunderts zu porträtiren.

Schongauer führt den Beinamen Schön oder Hübsch. Wimpheling nennt ihn bereits 1505 mit dem erfteren Namen, der Zettel dagegen Hübfch Martin, und zwar fei er «von wegen feiner Kunft» fo genannt worden. Auch Dürer kennt ihn unter diefer Bezeichnung. Die Italiener nannten ihn den Bel Martino, die Franzofen den Beau Martin. Aber auch fürchterlich verftümmelt hat man feinen Namen, z. B. nennt ihn der Abbé Marolles Ipsem Martin le Tudesque, und der Pater Orlandi verwechfelt ihn fogar mit Marinus dem Zeeländer (Zeeuw) van Reimerswalen, indem er ihm die Namen Martinus de Secu genannt Romeffiolaen gibt!

Gehen wir jetzt zur Schilderung der Kunftweife Meifter Martins über! In den fechziger Jahren des 15. Jahrhunderts war auch in Oberdeutfchland der Sieg der niederländifchen Malerei entfchieden, und man fah Meifter wie Herlin und Wohlgemut in voller Thätigkeit. Das Verdienft alfo, dafs Schongauer die flandrifche Kunft nach Oberdeutfchland verpflanzt habe, kann man ihm nicht zugeftehen, und felbft in Kolmar arbeitete Cafpar Ifenmann, der 1466 ftarb, bereits unter den Einflüffen der van Eyck'fchen Schule, ohne felbftverftändlich von Schongauer fie entlehnt zu haben. In dem Vertrage von 1462, den Ifenmann zur Lieferung eines Altarwerkes für die St. Martinskirche einging, wird ftipulirt, dafs er daffelbe mit den beften Oelfarben ausführen folle, und die fieben Altarflügel im Mufeum zu Kolmar, die die Jahreszahl 1465 tragen und wol mit Recht auf diefes Werk

bezogen werden, beweifen den van Eyck'fchen Einflufs zur Genüge. Wie aber überhaupt die deutfchen Maler, fo ift auch Schongauer hinfichtlich der malerifchen Durchbildung den Niederländern unterlegen, und der alte Lambert Lombard hatte in feinem Briefe an Vafari Recht, wenn er behauptet, dafs Schongauer feinen Meifter Rogier im Colorit nicht erreicht habe. Es war eben eine entlehnte Kunft, und die volle fichere Tradition der Niederländer fehlte von Haus aus. Hübfch Martins Behandlung zeigt nicht die volle niederländifche Feinheit; feine Modellirung ift flacher, die Farbe minder gediegen, und fein Faltenwurf, obwol dem eckigen flandrifchen nachgebildet, ift in Folge einer eigenthümlichen Ausweitung und Rundung in den Ecken noch knittriger und unangenehmer als diefer. An ihm infpirirte fich Dürer für feine faft noch wunderlicheren Falten. Uebrigens war Schongauer trotzdem zu feiner Zeit wohl auch der gröfste deutfche Maler, der Herlin von Nördlingen und Wohlgemut von Nürnberg hinter fich läfst. Herlin ift im Ganzen doch nicht viel mehr als ein geiftlofer Nachtreter Rogiers und Wohlgemut zumeift ein roher, hölzerner Kumpan. Kein Wunder, dafs die angehenden Kunftjünger Oberdeutfchlands Schongauer auffuchten und feine Werke kopirten. Viel kann unfer Meifter übrigens nicht gemalt haben, da feine reiche kupferftecherifche Thätigkeit ihm wenig Zeit zum Malen gelaffen haben wird, und es ift felbftverftändlich, dafs er, wenn viele Beftellungen kamen, feinen Gefellen oft genug das Meifte überliefs. Er entwarf, diefe führten aus. Hie und da malte er auch einmal einen Kopf oder was ihn fonft intereffirte; kam gute Bezahlung, dann ftrengte er fich mehr an. So dürfen wir uns wohl das Treiben in feiner Werkftatt denken. Wimpheling erzählt von Schongauers Bildern in den Kirchen St. Martin und St. Franciscus; was aber davon noch die Reformation und vielleicht auch die Zerftörungsfucht der Barock- und Rokokozeit, der die altdeutfchen Kunftwerke mifsbehagten, übrig gelaffen haben mochten, zertrümmerte die franzöfifche Revolution. Unter anderen wurden 1796 in Münfter bei Kolmar viele dort vorhandene Kunftwerke, darunter auch Gemälde Meifter Martins aus der Klofterkirche mit Füfsen getreten und auf dem Markte verbrannt! Auf ähnliche Weife mögen die Kreuzigung in St. Martin und die Gemälde in der Sakriftei der Dreifaltigkeitskirche, von denen Heineken noch 1786 fprach, zu Grunde gegangen fein. Nur eine Tafel Schongauers befindet fich noch in St. Martin: die Madonna im Rofenhag, die von Allen, fo fehr fie auch fonft in der Beftimmung feiner Werke von einander abweichen, als ächt anerkannt worden ift. (Fig. 9.) Zu Heinekens Zeit war fie von dem Rauch der Kerzen fo verdunkelt worden, dafs man die »Manier« kaum erkennen konnte, und 1830 wurde fie von einem gewiffen Stadler aus München mit Alkohol gereinigt; man kann fich daher denken, dafs die Erhaltung viel zu wünfchen übrig läfst. Die altdeutfche Kunft in ihrer idyllifchen Neigung und ihrem Naturgefühl liebt den Vorwurf; allberühmt ift ja das Bildchen Meifter Stephans in Köln, deffen Lieblichkeit die Herzen der Befchauer gefangen nimmt, Maria eine zarte Blume unter den Blumen. Schongauer hat die Mutter Gottes etwas überlebensgrofs dargeftellt; fie fitzt auf einer Rafenbank und hält das Jefuskind, das fich ihr um den Hals fchmiegt. Lange Locken fallen in üppiger Fülle herunter, und fie blickt voll Huld und doch zugleich voll inniger Demuth zu dem Befchauer herab. Zu

ihren Füſsen blühen Feldblumen und glühen Erdbeeren, von der Welt aber trennt ſie hinten eine dichte Roſenhecke, in der kleine Vögel ihr Spiel treiben. Ueber ihrem Haupte tragen zwei herzige Engelchen in blauen Gewändern die Krone; denn die beſcheidene Jungfrau iſt auch werth der himmliſchen Erhöhung. Maria trägt ganz die Züge der auf Schongauer's Kupferſtichen vorkommenden Madonnen: ein rundliches Oval mit hoher Stirne und gerader Naſe, die Hände ſind ſcharf gegliedert und knöchern, das Kind, obwol mager, iſt doch nicht von ſo unangenehmer Bildung wie auf den meiſten altdeutſchen Bildern. Die



Fig. 11. Mariä Verkündigung. (Nach dem Kupferſtiche.)

Behandlung iſt fleiſsig, der Fleiſchton klar; die rothe Tracht der Maria bringt einen eigenthümlichen coloriſtiſchen Effekt hervor. Schongauer liebte überhaupt Roth für die Bekleidung der heiligen Jungfrau; die kleinen Bilder in München und Wien zeigen dieſelbe Eigenheit. Auf dem erſtern ſitzt Maria mit dem Kinde auf einer Erderhöhung; ſie bietet ihm eine Blume dar, nach der der Kleine die rechte Hand ausſtreckt. Langes, durch ein Perlenband zuſammengehaltenes Haar flieſst ihr auf die Schultern; Mantel und Unter-

kleid ſind roth. Hinten ſieht man den Stall mit Ochs und Eſel und dem alten Joſeph; links davon wird im Hintergrunde eine gebirgige Landſchaft mit einem Wäſſerchen und einer Schafheerde ſichtbar. Vorn zeigen ſich Erdbeeren und andere



Fig. 12. Chriſtus am Kreuz. (Nach dem Kupferſtiche.)

Blumen, ſehr fleiſsig in niederländiſcher Manier gemalt, wie überhaupt die ganze Behandlung den unmittelbaren Nachklang von Schongauers flandriſchen Studien verräth. Wie ſchüchtern, wie zart jungfräulich ſtellt ſich uns Maria dar, mit welcher ſcheuen Verehrung blickt ſie auf das Kind! Jammerſchade, daſs das kleine Juwel, das in jeder Beziehung mit den Stichen übereinſtimmt, erſt vor kurzer Zeit, als es aus der Schleiſsheimer Galerie in die Pinakothek überging, »reſtaurirt« wurde, wobei namentlich das Geſicht der Madonna und vor allem

ihr rothes Gewand durch gedankenlofe Uebermalungen Schaden litten. Nicht minder fchön ift die kleine Madonna mit den Trauben, die 1866 aus der Böhmfchen Sammlung in das Wiener Belvedere kam. Die heil. Jungfrau, auf einer Holzbank fitzend, hält mit der Linken eine Traube, von der fie mit der Rechten eine Beere ablöft, um diefelbe dem kleinen Jefus, der auf ihrem Schofse fteht und feine Arme um ihren Hals fchlingt, zu geben. Im Hintergrunde erfcheint der heil. Jofeph, der Stroh herbeiträgt und theilnehmend auf die Gruppe blickt; auch Ochs und Efel haben fich eingeftellt. In der Nifche rechts von Maria fteht Hausgeräth und zu ihren Füfsen ein Korb Trauben nebft einem Tragftecken. Das Ganze ift ein prächtiges Idyll, fo ächt friedlich und häuslich; man fieht das elfäffifche Weinland in Gedanken im Hintergrunde. Die Farbe ift fehr harmonifch und u. A. auch der Kopf des Nährvaters prachtvoll gezeichnet. Eine kleine Madonna, mit dem Kinde in einer Landfchaft fitzend, in der Galerie zu Kenfington betrachtet Waagen als ächten Schongauer, wie nicht minder den Tod der heil. Jungfrau in der Nationalgalerie zu London. Von gröfseren Altarwerken befinden fich noch zwei im Kolmarer Mufeum. (Fig. 10.) Das eine ftellt in zwei Flügeln auf der Aufsenfeite die Verkündigung Mariä, auf der innern die das Kind verehrende Maria, der oben Gottvater erfcheint, und den heil. Antonius mit dem Stifter, alles in lebensgrofsen Geftalten, dar. Prächtig ift namentlich die zart empfundene Maria, die vor dem Kinde kniet, eine Geftalt von holdfeliger Demuth und Innigkeit. In ftatuarifcher Würde dagegen fteht der heil. Antonius da, feine Züge find nicht ohne Adel, die Motive des Faltenwurfs, wenn auch durch das Geknitter im reinen Fall unterbrochen, doch von grofsartiger Anlage. Die Behandlung ift ziemlich breit, und in den Umriffen macht fich das Zeichnende mehr geltend. Diefe Flügel ftammen aus dem Klofter Ifenheim, die Folge mit den fechzehn Tafeln im gleichen Mufeum dagegen aus der Dominikanerkirche zu Kolmar. Diefelben tragen die Spuren unverkennbarer Flüchtigkeit und find zum gröfsten Theil blos von Gefellenhand ausgeführt, doch find fie wol ficher aus Schongauers Werkftätte hervorgegangen, jedenfalls ftehen fie unter feinem Einfluffe, da manche Motive der Bilder fich in der geftochenen Paffionsfolge wiederfinden. Der Meifter entwarf, malte vielleicht hier und da hinein, wie denn Waagen die Kreuzabnahme und die Grablegung als von ihm ausgeführt anfah. Die leider fchlecht erhaltenen Aufsenfeiten der Flügel, die auf beiden Seiten bemalt find, enthalten Darftellungen aus der Legende Mariä; die anderen Malereien zeigen uns die Paffion Chrifti.

Haben wir alfo nur eine geringe Anzahl von Schongauers Malereien nachzuweifen, fo fteht es mit feinen Kupferftichen anders. Bartfch befchreibt deren, wie, erwähnt hundertfechzehn, bei einem fo kurzen Leben gewifs eine fehr bedeutende Anzahl. Bei ihnen erft wird uns die volle Bedeutung Martins klar, und fie find es auch hauptfächlich, welche ihm zu feinem Ruhme verhalfen; fie gingen weit in die Welt, und die Künftler lernten von ihnen. Kupferftecher bildeten fie zu ihrem Studium nach, und erfindungsarme Maler benutzten fie als Vorbilder für ihre Schildereien. Auch darin gleicht er in auffallender Weife dem Albrecht Dürer. Hätte Schongauer blofs gemalt, fo hätte man ihn ficher nur für einen Meifter von nicht viel mehr als lokaler Bedeutung, allerdings einen fehr tüch-

tigen, gehalten; erst durch seine Kupferstecherei gewann er seine weitgreifende kunstgeschichtliche Bedeutung. Er ist es wesentlich, der dem berühmtesten und einflussreichsten deutschen Meister die Wege gezeigt, und durch diesen steht die ganze folgende Kupferstechkunst auf seinen Schultern. Ja, wenn man die vor ihn fallenden Gravirversuche bedenkt, so steigt seine Bedeutung noch wesentlich, und man muss sein Genie, das auf solchen Grundlagen diese Vervollkommnung erreicht, bewundern. Es wohnt ihm, in seiner Weise, etwas von der van Eyck'schen weltbewegenden Erfinderkraft inne.

Der Erfinder des Kupferstiches, wie man früher theilweise geglaubt, und wie es bereits Benvenuto Cellini, der berühmte florentiner Goldschmied und Selbstbiograph, angegeben, ist Meister Martin allerdings nicht. Mit Sicherheit darf angenommen werden, dass schon mehrere Jahrzehnte bevor Schongauer den Stichel handhabte, der Kupferstich erfunden worden, Kupferstechen natürlich in unserm speziellen Sinne genommen, nämlich mit dem Stichel in eine Metallplatte graviren zu dem Zwecke Papierabdrücke davon zu nehmen; denn das Graviren in Metall an sich ist schon eine uralte Technik. Die Anfänge jener bewussten Papierabzüge ruhen allerdings noch im Dunkel und werden vielleicht mit einiger Sicherheit nie an's Tageslicht gebracht werden. Jedoch ist so viel gewiss, dass auch der florentiner Goldschmied und Niellator Maso Finiguerra nicht als der Erfinder dasteht. Vasari hat ihn erst in der zweiten Auflage seiner Künstlerbiographien, 1568, als solchen ausgegeben, während er in der ersten Auflage noch nichts von dieser Geschichte wusste. Benvenuto, welcher bereits 1515 anfing, die Goldschmiedekunst zu lernen, spricht überhaupt nicht davon, und gerade er, der wie er angibt, von den dazumal bejahrten Meistern über die alten Niellatoren, besonders über Finiguerra, erzählen hörte, wäre darüber ganz genau unterrichtet gewesen, wenn die wichtige Entdeckung von einem Landsmann und Handwerksgenossen ausgegangen wäre. Dadurch ist die Geschichte mit Finiguerra vollständig gerichtet. Diese Kunst war eine deutsche Erfindung, und, soweit die Verhältnisse sich übersehen lassen, scheint eine grössere Wahrscheinlichkeit für den Südwesten unseres Vaterlandes zu sprechen, als für den Niederrhein oder die Niederlande. Dass sie sich aus der Goldschmiedekunst entwickelt habe, kann nicht bezweifelt werden; Schongauer gehörte ja auch selbst zu einer Juwelierfamilie. Auch noch lange nachher haben Goldschmiede Kupferstiche geliefert, aber die Führung ward ihnen bald durch die Maler entrissen. Von bedeutenderen Kupferstechern war der unter dem Monogramme E. S. verborgene Meister, dessen Blätter zum Theil ein Jahrzehnt wenigstens vor 1466 fallen, unserem Künstler vorausgegangen. Es ist ein sehr ansprechender Gedanke, Schongauer im Atelier jenes trefflichen Stechers als Lehrling zu erblicken. Wenn dies auch nicht der Wahrheit entsprechen sollte, so hat sich Meister Martin doch jedenfalls nach jenem gebildet. Aber welcher Fortschritt in technischer und geistiger Beziehung! Schongauer kreuzte seine Striche mehr, schwang sie mannigfaltiger und liess sie länger verlaufen; nicht minder ist er an Zeichnung, Composition und Ausdruck seinem Vorgänger überlegen.

Aus dem alten Testamente, der antiken Götterwelt und der Geschichte hat Schongauer sich keine Stoffe gewählt; die grosse Mehrzahl seiner Darstellungen

gehört der chriftlichen Mythologie an. Er fafst diefelbe ganz im Sinne der van Eyck'fchen Schule auf. Es find die Menfchen feiner Zeit und Umgebung, denen er das heilige Gewand verleiht; die religiöfe Gefchichte ift auf den Boden des derzeitigen Volkslebens geftellt. Mit Unrecht ift bei ihm von einer gewiffen Idealifirung gefprochen worden. Er verfteht es wol, fchöne Formen für feine weiblichen Typen zu finden, aber das ift keine Erhöhung der Geftalt im Sinne der Antike. Ohne Zweifel ift er im Idyllifchen am vorzüglichften, zu bewegten Scenen mangelte ihm zu fehr der freie Schwung. Auch die Compofition pflegt wenig gefchickt zu fein, defto bewundernswürdiger aber der Ausdruck und die Mannigfaltigkeit der Gefichter. Seine Körperformen zeigen eine magere, ftraffe Behandlung; fehr auffällig ift das Knöcherne, namentlich auch an den Händen, obwol diefe in ihren Bewegungen fein verftanden zu fein pflegen. Manierirt durchaus ift feine Gewandung; gerade verlaufende Falten, die an ihren Enden rundlich eingebogen find, verleihen ihr einen ftarren, fteinartigen Charakter. Sie ftören in fataler Weife den richtigen Ausdruck der Körperformen, wenn man auch zugeben mufs, dafs manchmal die allgemeinen Züge der Gewandung etwas Grofsartiges an fich tragen. So z. B. ift dies bei dem herrlichen Blatte (Bartfch 71), Gottvater und Maria auf einem fteinernen Throne fitzend, der Fall. Wie demuthvoll ift hier das Geficht der heil. Jungfrau! Und auch in Bezug auf den Stich ift dies Blatt ein Meifterwerk. Zu dem Schönften gehört ferner die Verkündigung (B. 3); die Compofition ift ganz eigenthümlich, wenn auch die Art, wie der Engel hinter Maria knieend ihr die freudige Botfchaft überbringt, nicht gerade befonders gefchickt genannt werden kann. Das Gefichtchen der heil. Jungfrau aber gehört zu dem Lieblichften, was überhaupt in diefer Art gefchaffen wurde; die reine, jugendliche Unfchuld, das Schüchterne ift ergreifend ihm ausgeprägt. (Fig. 11.) Ein überaus herrliches Blatt ift auch Nro. 25, Chriftus am Kreuze, von dem unfer Holzfchnitt eine Nachbildung giebt. (Fig. 12.) Ganz vortrefflich ift nicht minder die Anbetung der h. drei Könige, (B. 6.). Dies Blatt gewährt auch ein Beifpiel, wie Schongauer bereits die Stoffe wiederzugeben fucht; fo erkennt man den Sammetrock des knieenden Königs an feinen Reflexen. Recht natürlich find zugleich beim heil. Martinus (B. 57), der für einen Bettler feinen Mantel mit dem Schwerte theilt, Sammet und Pelz nachgebildet. Die Charakterköpfe der Apoftelfolge fprechen mehr an als die klugen und thörichten Jungfrauen. Sehr getheilt ift die Empfindung, die uns bei den Paffionsblättern befchleicht. Auf den erften Anblick haben fie entfchieden etwas Widerwärtiges; die draftifch häfslichen Gefichter, die ungefchickten Bewegungen, die eckige Draperie rufen zuvörderft unangenehme Empfindungen wach. Unfer Auge ift eben an die Formvollendung der Antike und der Italiener gewöhnt. Gelingt es uns aber, jenes Gefühl zu überwinden, fo werden wir bald zur Bewunderung genöthigt. Kraft des Ausdruckes und forgliche Naturbeobachtung gehen Hand in Hand. Zwar ift das Nackte fchlecht gezeichnet, aber defto beffer die Köpfe, die trotz ihrer Häfslichkeit — bei der die Abficht, den Erlöfer defto glänzender hervortreten zu laffen, unverkennbar ift — doch nur in fehr wenigen Fällen zur Carrikatur herabfinken. Diefe trotzigen, frechen Züge, denen die moderne Glätte noch fremd ift, fand eben Schongauer in feiner Umgebung, und er hat fie merkwürdig fein belaufcht. Blicken wir z. B. auf die

Geiſselung: welch' rohe Befriedigung ſpiegelt ſich auf den Geſichtern der beiden Schergen, von denen der Eine Chriſtus feſtbindet, der Andre die Dornenkrone flicht; wie lebhaft ſpricht ſich die Anſtrengung auf den Geſichtern der drei



Fig. 13. Verſuchung des heil. Antonius. (Nach dem Kupferſtiche.)

Schlagenden aus! Zur Paſſionsgeſchichte gehört auch das groſse Blatt B. 21, Chriſtus auf dem Wege nach Golgatha, ſchon durch die für damals ungewöhnlichen Dimenſionen hervorragend. An ſich ganz intereſſant, aber weit minder erfreulich, iſt die Maurenſchlacht (B. 53); gerade hier iſt der Mangel an freier

Herrſchaft über die Körperformen ſehr empfindlich, und es wird doch gar zu handgreiflich drauf los gehackt: dem Einen fehlt der Kopf, dem Andern ein Bein, und die Wunden klaffen entſetzlich. Bei den meiſten der genannten Blätter begreift man es, wie der Meiſter ſo epochemachend werden muſste. Und welchen Einfluſs hat nicht auch das berühmte Blatt mit dem heil. Antonius (Fig. 13), den neun Teufel in der Luft peinigen, gehabt! In den wunderlich phantaſtiſchen Formen der Verſucher hat Schongauer ohne Zweifel das Vorbild für den haarſträubenden Höllenſchilderer Hieronymus Boſch geliefert, und die Ausgeburten ſeiner Phantaſie können ſich dreiſt mit denen des Niederländers meſſen. Der Künſtler hat übrigens nicht blos heilige Geſchichten zum Vorwurf ſeines Stichels genommen; auch Genrebilder, Thiere (darunter ein Elephant), Vorlagen für Goldſchmiede und Wappen hat er geliefert, faſt alle der Letzteren von trefflicher Ausführung. Wie er auch das Leben der Thiere zu belauſchen verſtand, davon gibt freilich weniger der Elephant ein Zeugniſs, der in Folge der geringen Vertrautheit des Künſtlers mit ſolchen Thieren ziemlich ſteif, obwohl nicht gerade naturwidrig, gerathen iſt, als vielmehr die heimiſchen Thiere, namentlich die Hunde, die hie und da auf ſeinen Blättern vorkommen. Auf dem Blatt B. 14, die Handwaſchung des Pilatus, ſpielen zwei Hunde miteinander; wie ſpiegelt ſich in dem Einen die Erregung bis in die Ohren, während der kleine Affenpinſcher in drolliger Würde mit ſeinem runden Geſichtchen und ſeinen krauſen Haaren daſitzt! Unter den Vorlagen für's Kunſthandwerk ragt vor Allem das groſse Weihrauchgefäſs (B. 107) hervor; wie vortrefflich iſt da die Bewegung der herabhängenden Ketten verſtanden! — Das landſchaftliche Element ſpielt bei Schongauer keine beſondere Rolle; er liebt, nach dem Geſchmacke der Zeit, allerlei Felsgebilde u. ſ. w. anzubringen, die einen wunderlichen Eindruck machen. Dazu kommt, daſs die Luftperſpective, deren Geſetze ſeiner Zeit noch unbekannt waren, nur ſehr mangelhaft zur Geltung gebracht wird.

Auf allen von Bartſch beſchriebenen Blättern des Meiſters, mit Ausnahme des heiligen Georg, der die Königin vom Drachen befreit, findet ſich ſein Zeichen: M✝S., welches freilich auch in betrügeriſcher Abſicht auf manchen nicht von ihm herrührenden Stichen angebracht wurde.

W. S.

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts hatte, wie ſchon geſagt, unabhängig von Schongauer der Einfluſs des niederländiſchen Realismus allenthalben ſeinen Weg durch die deutſchen Malerſchulen gefunden. Beſonders kommt dafür Oberdeutſchland in Betracht als der künſtleriſch regſamſte Theil des ganzen Landes. Daſs freilich neben den Beſtrebungen der fernen Niederländer die Thätigkeit des nahe wohnenden groſsen Meiſters überhaupt nicht ohne Einfluſs blieb, iſt ſelbſtverſtändlich. Man darf es wohl ohne Uebertreibung ſagen, ſämmtliche Kupferſtecher von Bedeutung ſtehen unter ſeiner Einwirkung, ſelbſt in der Malerei

ist seine milde Weiblichkeit, wie man es genannt hat, seine Innigkeit des Gemüthes und stille holde Lieblichkeit, kurz jene echte deutsche Idealität, von der er sich ein gut Theil inmitten seiner modernen realistischen und individualisirenden Bestrebungen zu erhalten wusste, gerade für viele Deutsche von Bedeutung geworden, während, wie wir gesehen, z. B. auf die Italiener wieder eine andere Seite seiner Kunst mehr gewirkt hatte, seine reiche der Darstellungsfähigkeit überlegene



Fig. 14. Die Geburt Christi, nach Zeitblom.
(Altarflügel aus der Kirche auf dem Heerberge in Schwaben vom Jahre 1497.)

Erfindungskraft, wie sie in eigenthümlicher Verbindung mit dem nordisch phantastischen Erbtheil des Mittelalters vor allem in der Versuchung des h. Antonius zu Tage getreten.

Das dem Elsass benachbarte Schwaben entwickelt an zwei verschiedenen Punkten eine frische Kunstthätigkeit; in Augsburg, wo uns die Familie Holbein

(fiehe Hans Holbein) entgegentritt und zugleich in Ulm. Hier war der ältefte Maler von Bedeutung Hans Schühlein, deffen Blüthe ungefähr in das letzte Viertel des Jahrhunderts fällt, und der fich in feinem datirten Werke, den Flügeln des Hochaltares der Kirche zu Tiefenbronn (1469), als ein tüchtiger Schüler Rogiers van der Weyden präfentirt. Gröfser als er aber ift fein jüngerer Genoffe Bartholomäus Zeitblom. Diefer war, wenn wir in Ermangelung urkundlicher Nachrichten Harzens fehr annehmbaren Wahrfcheinlichkeitsgründen folgen, eine jener vielfeitigen Künftlernaturen, wie fie die Renaiffancezeit in Fülle hervorgebracht. Urfprünglich in Schongauers Werkftatt wohl als Goldfchmiedelehrling zum Kupferftecher gebildet, fcheint er anfänglich diefer Kunft (etwa feit 1466) ausfchliefslich obgelegen, fpäter aber mit Vorliebe Zeichnungen für den Holzfchnitt gefertigt zu haben. Durch eine Reihe von Jahren trieb er dann Studien zum Gefchützwefen, war vielleicht felbft als Büchfenmeifter praktifch thätig. Erft in fpäterer Zeit jedenfalls wohl vor 1483 fcheint er fich der Malerei zugewendet zu haben und zwar unter Hans Schühlein. Ob bei feinem Alter und dem Ruf, den er genofs, an ein direktes Schulverhältnifs zu denken, mag dahin geftellt bleiben. Jedenfalls ift für fein Verhältnifs zu Schühlein die Infchrift auf dem linken Flügel des Altarfchreines der Dorfkirche zu Münfter bei Augsburg wichtig, welche befagt, dafs dies Werk «von Hans Schühlein und B. Zeitblom gemacht» fei. Durch die Vermählung mit des älteren Meifters Tochter (1483) trat er diefem noch näher.

Der Gefammtcharakter von Zeitbloms Kunft wird durch die van Eyck'fche Richtung mit den Veränderungen, die jede Uebertragung mit fich bringt, bedingt. Vortheilhaft und eigenthümlich zeichnet fie eine blühende, warme und dabei klare Färbung mit leuchtenden Lokaltönen aus. Nicht von fo hohem Schönheitsfinn geleitet wie Schongauer, hat gerade Zeitblom die reine Schlichtheit und Wahrheit des religiöfen Gefühls, welche wie gefagt für die deutfche Kunft des ganzen Mittelalters charakteriftifch, befonders ehrlich empfunden, aus welchem Grunde ihn Waagen den deutfcheften aller Maler genannt hat. Sein Faltenwurf ift frei von den knitterichen Brüchen der van Eycks, die die Deutfchen fonft gern noch übertreiben; er fliefst voll und fchön. Seine Gefichter zeigen faft fämmtlich einen kleinen Oberkopf mit niedriger Stirn und geradliniger oft zu grofser Nafe; die Glieder find meift mager und ungelenk namentlich die Hände, beffer find die Füfse. Ab und zu erhebt er fich aber geradezu zur Grofsartigkeit, fo in Theilen des Hochaltares der Pfarrkirche zu Efchach vom Jahre 1495, der jetzt verzettelt ift, und von dem fich die Staffel im Berliner Mufeum (No. 606[a] Engel halten das Schweifstuch der h. Veronika) befindet.

Allgemeinere Bedeutung aber als alle die verfchiedenen andren Schulen gewinnt um die Wende des Jahrhunderts die fränkifche durch den grofsen Meifter, deffen Lebensbild das folgende Kapitel fchildert.

VII.

ALBRECHT DÜRER.

Von

Wilhelm Schmidt.

Vorbemerkung.

Das Andenken an Dürer hat fich felbft in den Zeiten wach erhalten, in denen man von der älteren deutfchen Kunft fonft wenig wufste. Seine eigenen Aufzeichnungen geriethen, obgleich nicht publicirt, in feiner Vaterftadt Nürnberg nicht in Vergeffenheit. Aufserdem waren die Berichte von Neudörfer, Sandrart, Doppelmayer etc. da, aus denen alle älteren Biographen fchöpften. Es war erft Campe's Verdienft, die Dürer'fchen Briefe und Tagebücher allgemein bekannt gemacht zu haben (Reliquien von Albrecht Dürer. Nürnb. 1828). Zu gleicher Zeit entftand Jofeph Heller's »Leben und Werke Albrecht Dürers«, Bamberg 1827—31, wovon indeffen nur der zweite Band erfchien, der das Verzeichnifs der Werke enthält, nachdem fchon Bartfch in feinem Peintre-Graveur die Kupferftiche und Holzfchnitte befchrieben. Heller's für feine Zett recht verdienftliches Werk ift jetzt veraltet und leidet zudem an sachlichen Ungenauigkeiten und unzweckmäfsiger Anordnung. Gewiffermafsen eine Ergänzung zu Heller bildet A. von Eye's mit warmer Begeifterung gefchriebene Biographie: Leben und Wirken Albrecht Dürer's, Nördlingen 1860, die 1869 mit einem Nachtrage verfehen wieder erfchien. Für die Erkenntnifs der Blätter Dürer's war jedoch erft B. Hausmann's Buch: »Albrecht Dürer's Kupferftiche, Radirungen, Holzfchnitte und Zeichnungen«, Hannover 1861, das hauptfächlich die dazu verwandten Papiere und Wafferzeichen berückfichtigt, förmlich epochemachend. Weiter ift zu nennen H. Grimm's anziehende Schilderung: »Albrecht Dürer«, Berlin 1866, und A. von Zahn's gründliches Schriftchen: »Dürer's Kunftlehre und fein Verhältnifs zur Renaiffance«, Leipzig 1866, durch welches neue Grundlagen für die Beurtheilung des Meifters gewonnen wurden. Daneben erfchienen im In- und Auslande eine Menge Arbeiten über unferen Künftler und Nachbildungen feiner Werke, die wir hier nicht anführen können. Uebergehen aber dürfen wir nicht das gründliche Buch: »R. von Retberg, Dürer's Kupferftiche und Holzfchnitte«, München 1871, und M. Thaufing's: »Dürer's Briefe, Tagebücher und Reime«, Wien 1872 (aus den Quellenfchriften für Kunftgefchichte), mit belehrenden und eingehenden Anmerkungen, aus welchem Werke unfere Citate entlehnt find. Hoffentlich befchenkt uns der letztere Forfcher bald mit einer Biographie und einem kritifchen Verzeichniffe fämmtlicher Arbeiten des gefeierten Meifters, denn das thut, trotz aller eifrigen und erfolgreichen Forfchung der neueren Zeit, dringend Noth.

W. Schmidt.

Albrecht Dürer.

Geboren in Nürnberg 1471, † ebenda 1528.



Madonna von 1516.
Nach einer Federzeichnung der Sammlung Suermondt im Berliner Mufeum.

Dürer's Gefchlecht ftammte aus Ungarn; es nährte fich in der früheren Zeit, wie der Meifter felbft in feiner Familienchronik berichtet, von »Ochfen und Pferden,« trieb alfo Ackerbau und Viehzucht. Dem Grofsvater Anton Dürer, der das Goldfchmiedehandwerk gelernt hatte, wurde zu Eytas, einem Dorfe bei der Stadt Gyula, in Ungarn, ein Sohn, Albrecht, geboren, der den Beruf des Vaters ergriff. Diefen trieb es aus Ungarns trauriger Ebene; er wollte andere Menfchen und Länder fehen, Hand und Gefchmack durch ihre höhere Cultur bilden. So durchwanderte er Deutfchland und die Niederlande, bei den grofsen Künftlern feines Faches verweilend. Am 11. März des Jahres 1455, gerade zu der Stunde, wo der reiche Patrizier Philipp Pirckheimer, der Vater des berühmten Humaniften, Hochzeit auf der Vefte hielt, und Tanz unter der grofsen Linde war, kam er auf diefer Wanderfchaft nach Nürnberg. Hier arbeitete er zwölf Jahre lang bei dem Goldfchmiede Hieronymus Holper oder Holber, und als Preis gewann er 1467, bereits 40 Jahre alt, die 15jährige Tochter feines Lehrherrn und das Nürnbergifche Bürgerrecht. Nicht weniger als achtzehn Kinder, die freilich zumeift bald verftarben, entfproffen diefer Ehe. Albrecht, der die Zierde des Vaterlandes werden follte, war der dritte; er kam zur Welt am 21. Mai 1471. Aus der Abftammung des Vaters Dürers aus Ungarn haben magyarifche Schriftfteller das Recht hergeleitet, den grofsen Künftler als einen der ihren, d. h. dem finnifch-lappifchen Stamm entfproffen, anzufehen. Sie vergeffen, dafs fchon der Name dagegen fpricht; die Ableitungsfilbe »er« hat durchaus deutfches Gepräge, und höchft wahrfcheinlich ftammen die Dürer von deutfchen Bauersleuten ab, die fich bei einer der zahlreichen Einwanderungen Deutfcher nach Ungarn hier eine neue Heimat gegründet. Aber felbft wenn dies nicht der Fall gewefen fein follte, fo ift Dürer doch an der Bruft der deutfchen Kunft genährt worden: er ift ein Kind der Nürnberger Verhältniffe. Was aus ihm in Ungarn geworden wäre, läfst fich leicht abfehen. Der alte Dürer mufs fich übrigens eine geachtete Stellung in feiner neuen Heimat erworben haben, denn der berühmte Buchdrucker Anton Koberger hob feinen Sohn aus der Taufe. Dem entfpricht es denn auch, dafs er 1490 zum Gaffenhauptmann der Strafse, in der er wohnte, beftellt wurde. Hatte er fich durch tüchtige Arbeit einen

ehrenvollen Hausftand gegründet, fo brachte er es doch nie zu einigem Wohlftande. Daran hinderte ihn fchon die grofse Anzahl feiner Kinder, die, wenn fie auch gröfstentheils in früher Jugend ftarben, doch immer fchwere Koften verurfachen mufsten. In der Familienchronik, die der Sohn fchrieb, fagt er von feinem Vater, er habe fein Leben unter grofser Mühe und fchwerer, harter Arbeit verbracht und nichts Anderes zum Unterhalte gehabt, als was er für fich, fein Weib und feine Kinder mit feiner Hand gewinnen konnte. Darum habe er gar wenig befeffen. Auch mancherlei Betrübnifs, Anfechtung und Widerwärtigkeit feien ihm nicht erfpart geblieben. Bei allen feinen Bekannten habe er fich aber eines guten Lobes erfreut, denn er habe ein ehrbar chriftliches Leben geführt und fei ein geduldiger Mann gewefen, fanftmüthig, friedfam und dankbar gegen Gott.

In diefer Aufzeichnung ift trotz aller Schlichtheit das Wefen des Vaters fcharf umriffen; er tritt uns als ftrenger, ehrbarer Charakter entgegen, den weltliche Freuden wenig kümmerten. So erfcheint er auch in dem Bildnifs, das der grofse Sohn 1497, alfo im 60. Jahre des Vaters, malte: gediegen, ernft, ein fchlichter alter Stadtbürger, kein Genie, aber ein Charakter. In einfacher Tracht, fchwärzlichem Unter- und gelbbraunem Obergewand fteht er vor uns da, das Geficht faltig, die Hände knochig, die Geftalt mager; unter feinen Verhältniffen war keine Gelegenheit zum Embonpoint. Sehr zu bedauern bleibt es, dafs wir keine Goldfchmiedearbeiten von ihm nachzuweifen vermögen, fchon um des Sohnes willen, der bei dem Vater lernte und deffen Eigenheiten vielleicht in den Werken des Letzteren wenigftens theilweife ihre Quelle fanden. Uebrigens mögen die Arbeiten des alten Dürer auch nicht ohne einen gewiffen Kunftwerth gewefen fein, hatte er fich doch in den gefegneten Niederlanden, dem gelobten Lande der deutfchen Künftler, umgefehen, und er ift wohl kaum als blofser Stümper zurückgekehrt, um fo mehr als feine Züge, wenn auch von keiner höheren Bedeutfamkeit, keineswegs einen ftupiden Ausdruck tragen. Der Sohn felbft nennt ihn einen »künftlichen«, oder, wie wir fagen würden, kunftreichen Mann.

Dem Vater blieben die Anlagen des kleinen Albrecht nicht verborgen; insbefondere hatte er, wie der Sohn uns berichtet, unter feinen Kindern an ihm feine Freude, weil er fleifsig in der Uebung war. Darum fchickte ihn der Alte in die Schule, wo er lefen und fchreiben lernen mufste, eine Fähigkeit, die damals keineswegs allgemein verbreitet war. Es ift felbftverftändlich, dafs der Kleine auch während feiner Schuljahre zum Zeichnen angehalten wurde; einen Beweis dafür haben wir wohl in dem «Handrifs« der Imhof'fchen Sammlung, drei Köpfe vorftellend, den Dürer im 11. Jahre gefertigt haben foll. Nicht minder erfieht man dies aus feinem Selbftporträt im dreizehnten Jahre, denn wer damals fchon fo fertig zeichnen konnte, mufste jahrelange Studien hinter fich haben. Dies überaus koftbare Blatt kam aus der Imhof'fchen Sammlung in die Albertina zu Wien, welche überhaupt die herrlichften Handzeichnungen von Dürer aufbewahrt. Albrecht fchrieb eigenhändig darauf: »das habe ich aus einem Spiegel nach mir felber conterfeit im Jahre 1484, als ich noch ein Kind war«. Die Auffaffung giebt etwas mehr als Bruftbild; die rechte Hand ift zeigend vorgeftreckt,

lange Haare fallen auf die Schulter herab, der Kopf ist mit einer Tuchmütze bedeckt. Es ist ein hübsches, frisches Knabengesicht, dem die schön gebogene Nase zugleich einen bedeutsameren Anstrich giebt. Man sieht, wie der Kleine



Dürers Selbstbildnifs. Pinakothek in München.

mit engen, wenig gebogenen Strichen noch getastet und besonders die Stellung der Augen nicht getroffen hat. Sehr häslich ist übrigens die Hand, woran wahrscheinlich die Erinnerung an die Hände, die sich auf den gleichzeitigen Malereien u. s. w. finden, Schuld war. Merkwürdig ist zugleich, wie in der starren Auffassung und dem Faltenwurf der Gewänder ganz die Wolgemut'sche

Richtung hervorklingt, weit mehr, als dies ſpäter der Fall ſein ſollte. Zu jener Zeit, oder doch jedenfalls in den folgenden zwei Jahren, entſtand auch die leichte Kreidezeichnung auf weiſsem Papier, die ſich im Britiſchen Muſeum zu London in dem groſsen Foliobande befindet. Sie ſtellt eine weibliche Figur vor, einen Vogel auf der linken Hand, und es iſt darauf geſchrieben: »Das iſt ach (auch?) alt, hat mir Albrecht Dürer gemacht Eer zum Maler kam in des Wolgemuth's Hus uff dem Oberen Boden in dem hinderen Hus in beweſten (Anweſenheit?) Cunrat Lomazens Piligen«.

Dazumal, in ſeinem dreizehnten Jahre trat er bei dem Vater in die Lehre, um das Goldſchmiedehandwerk zu erlernen. Bald aber zog es ihn mehr zur Malerei, und als er dies dem Vater vorſtellte, war derſelbe einſichtig genug, ſeinem Verlangen nachzugeben, obwohl ihm die Zeit, die ſein Sohn mit dem Goldſchmieden zugebracht, nun verloren ſchien. Am 30. November 1486 that er ihn zu Michael Wolgemut in die Lehre, bei dem er drei Jahre lang die edle Kunſt der Schilderei erlernen ſollte. Man ſieht, der alte Dürer war ein vernünftiger Mann; wie viele hätten in der gleichen Lage anders gehandelt! Und daſs ihn mit Unrecht die Zeit, die ſein Sohn auf das Goldſchmiedehandwerk verwandt, reute, dürfen wir ihm nicht ſo übelnehmen. In Wirklichkeit aber war gerade dieſe Lehre von der gröſsten Wichtigkeit für den Buben: beim Goldſchmieden galt es damals ſcharf und ſauber zeichnen, galt es Modelle bilden, graviren, vergolden, emailliren, nielliren, mit Zirkel und Grabſtichel umgehen u. ſ. w. Die ſtrenge Zeichnung und die ſo feine Ausführung in Dürers Malereien geht ohne Zweifel zum guten Theil auf jene Vorſtudien zurück, und vor allem hatte der Künſtler dadurch ſeine Praxis in der Behandlung des Grabſtichels erhalten, die den Grund zu der ſpäteren Vollendung ſeines Kupferſtechens legte. Es fragt ſich ſehr, ob Dürer unter anderen Verhältniſſen zum Gravireiſen gegriffen hätte. Nicht unmöglich, daſs damals die Stiche: Bekehrung Pauli, der groſse Kurier und der gewalthätige Greis entſtanden ſind, die noch eine ſehr ſchülerhafte Behandlung verrathen. Von den Juwelierarbeiten, die Dürer jedenfalls mit gröſserer und geringerer Hülfe und Anleitung des Vaters fertigte, iſt leider nichts bekannt geworden; nur die Nachricht, daſs er die ſieben Paſſionsgeſchichten Chriſti zu jener Zeit in Silber getrieben, iſt auf uns gekommen.

Meiſter Wolgemut war damals allem Anſchein nach der angeſehenſte Maler der Reichsſtadt. Zur Zeit ſeiner Geburt (1434) blühte in Nürnberg noch die ältere deutſche Schule mit ihren Leimfarben, den ſanften Geſichtern und den weichen Gewandfalten; in der genaueren Beobachtung der Natur war man noch wenig vorgeſchritten. Datirte Bilder aus der Nachbarſtadt Bamberg, von 1429 und 1443, laſſen darüber keinen Zweifel. Da erklang das neue Evangelium der van Eyck; Werke von höchſter Durchführung, von ſcharfer Naturtreue, ausgeführt in glühenden und mannigfaltigen Oelfarben, ſtellten ſich den erſtaunten Blicken dar. Wolgemut's Kunſtrichtung läſst es als ziemlich ſicher erſcheinen, daſs er an der Quelle ſelbſt geſchöpft; Köln, den Niederrhein und Flandern wird er beſucht und ſich dort den neuen Realismus angeeignet haben. In ſeinen Geſichtern und Gewandfalten merkt man beſonders den Einfluſs des damals entſcheidenden Rogier van der Weyden; aber was bei dem Letzteren feinſte Durchbildung war,

blieb bei dem Nürnberger roh und plump: ſeine Modellirung iſt gröber, oberflächlicher, ſeine Farben ſind greller, ſein Ausdruck weniger tief und mannigfaltig. Ich vermag überhaupt der Kunſtweiſe des biedern Spieſsbürgers nur geringen Geſchmack abzugewinnen, wenn ich auch nicht leugnen kann, daſs manche Köpfe ausdrucksvoll, manche Bilder nicht ohne Feinheit der Ausführung erſcheinen; aber auch in den letzteren erreicht er die Niederländer noch lange nicht. Kurz, Meiſter Wolgemut war eine handwerkliche Erſcheinung ohne höheres Kunſtgefühl, ein ächter deutſcher reichſtädtiſcher Bürger, dem es an weitergreifenden Anſchauungen fehlte. In ſeiner Werkſtatt ging es ganz handwerksmäſsig her; Arbeiten wurden zu Dutzenden geliefert; die reiferen Geſellen malten an ſeinen eigenen Bildern mit, weshalb dieſelben zum Theil auch ſo überaus roh ausfielen, geringere übernahmen ganz gewöhnliche Anſtriche. Wie roh es im Geiſte der Zeit in einer ſolchen Handwerksſtube herging, zeigt Dürers Aeuſserung, er habe von den Geſellen viel leiden müſſen. Selbſtverſtändlich gingen dieſelben auch mit den anderen Lehrlingen ſchlecht um; aber bei Dürer mochte noch deſſen raſch und eigenartig entwickelte Kunſtfertigkeit dazu kommen, um ihren Neid und Zorn zu erregen. Jämmerlich, daſs ein ſolches Genie in derartige Verhältniſſe kommen muſste. Was wäre aus Dürer geworden, wenn er aus der humaniſtiſch entwickelten italieniſchen Renaiſſancekunſt mit ihren groſsen, von der Antike beſeelten Formen ſeine frühſten Anregungen hätte ſchöpfen können!

Wolgemut's Unterweiſung hat Dürer nur geſchadet; ſein Leben lang ſchleppte er die Feſſel dieſer hölzernen Kunſt mit ſich. Um ſo mehr iſt freilich ſein Genius zu bewundern, daſs er dennoch unter dem Drucke des Handwerks ein groſser Künſtler werden konnte.

Des Lehrmeiſters Züge ſind uns noch mehrfach erhalten, ſo in einer Dürer zugeſchriebenen Medaille, von der Exemplare öfter vorkommen, dann in einer Zeichnung Dürers in ſchwarzer Kreide auf blauem Papier mit aufgehöhten weiſsen Lichtern (in der Albertina), einem Vorſtudium für das berühmte Gemälde der Münchener Pinakothek von 1516, welches zu den charakteriſtiſchſten Werken unſeres Meiſters gehört. Man darf aus dieſen wiederholten Darſtellungen ſeines Lehrherrn wohl ſchlieſsen, daſs er, wenn er ſich auch über deſſen Gehülfen zu beklagen hatte, doch von ihm ſelbſt gut behandelt wurde, und in gutem Einvernehmen mit ihm ſtand. Jenes Bild vom Jahre 1516 zeigt uns übrigens Wolgemut als alten Herrn von zweiundachtzig Jahren mit einem im höchſten Grade abgemagerten und faltigen Geſicht.

Nach abſolvirtem Triennium bei Meiſter Michael ſollte Dürer, wie es ſcheint, zu Martin Schongauer, deſſen Ruf als Maler und Stecher damals Deutſchland erfüllte, in die Lehre gehen; der Tod des Letzteren im Jahre 1488 aber trat hindernd dazwiſchen. So erklären wir eine Nachricht des Dr. Chr. Scheuerl, in deſſen Vita D. Antonii Kressi (1515); denn wenn jener das Jahr 1486 als den Zeitpunkt angiebt, wo Dürer zu Schongauer ſollte, ſo konnte nicht damals ſchon deſſen Tod, wie Scheuerl ausdrücklich angiebt, die Sache verhindert haben, da Schongauer erſt zwei Jahre ſpäter ſtarb.

Nach Beendigung der Studien bei Wolgemut ſchickte der Vater, den Albrecht vorher noch portraitirte (treffliches Bild von 1490 in den Uffizien zu Florenz),

diefen auf Reifen; nach Oftern jenes Jahres zog er fort und kam erft 1494 nach Pflingften auf Geheifs des Alten zurück. Hier ftofsen wir auf eine empfindliche Lücke in unferen Nachrichten. Wohin wandte er fich? bei welchen Meiftern, in welchen Städten arbeitete er? Mit einiger Sicherheit wiffen wir nur, durch Scheurl's Bericht, dafs er im Jahre 1492 nach Kolmar und Bafel kam, und an erfterem Orte von den drei Brüdern Schongauer's, dem Maler Ludwig und den Goldfchmieden Paul und Kaspar, und an letzterem von dem vierten Bruder, dem Goldfchmied Georg, ehrenvoll empfangen und freundlich gehalten wurde. Auch wenn wir keine ausdrückliche Angabe darüber hätten, würde man fich fein Leidwefen vorftellen können, dafs er den berühmten »Hübfchen Martin«, deffen Malereien ihn wohl auch nach Kolmar gelockt hatten, nicht mehr am Leben traf. Niemandem in ganz Europa konnte er fich in gleicher Weife verwandt fühlen. Längere Zeit mufs er fich auch in Strafsburg aufgehalten haben. Dafür fprechen die Porträts feines dortigen Meifters und feiner Meifterin, die er nach Willibald Imhof's Verzeichnifs, und zwar das der Letzteren 1494, gemalt hat, wenn anders diefe Angabe auf Richtigkeit beruht. In den Niederlanden aber ift Albrecht auf diefer erften Reife wohl nicht gewefen; eine Spur des unmittelbaren flandrifchen Einfluffes, der fich doch ficher bei dem jungen Manne geltend gemacht hätte, ift bis jetzt wenigftens nicht nachgewiefen. Und gerade ein folcher wäre für Dürer wichtig gewefen; die fpeciell malerifche Fertigkeit der Niederländer hätte ihm auch hinfichtlich des Colorits einen Halt gegeben, der fo leider bei ihm vermifst wird. Namentlich auch die Thatfache, dafs er in feinem Tagebuche über die niederländifche Reife nirgends eines früheren Aufenthaltes Erwähnung thut, fpricht gegen einen folchen. Dagegen haben fich in neuefter Zeit die meiften Stimmen für einen in jene Zeit zu fetzenden erften Aufenthalt in Venedig und Oberitalien ausgefprochen. Die Stelle wenigftens in jenem Briefe, den Dürer am 7. Februar 1506 aus Venedig an W. Pirkheimer fchrieb: »Und das Ding, das mir vor 11 Jahren fo wohl gefallen hat, gefällt mir jetzt nicht mehr; wenn ich's nicht felber fähe, hätte ich's keinem Andern geglaubt« läfst kaum eine andere Deutung zu, als dafs ihm nunmehr die Kunftwerke (in Dürer'fchem Sprachgebrauch »Ding«), die er dort gefehen und bewundert hatte, bei dem Fortfchritte der Malerei und feiner geläuterteren Anfchauung nicht mehr gefielen. Befonders bemerkenswerth ift, dafs er mitten unter Berichten von der venezianifchen Malerei jene Stelle bringt; das »Ding« wird fich darum auch auf Kunftwerke, aber nicht auf eine alt gewordene Geliebte beziehen, wie ein Franzofe gemeint hat. Jenen Brief fchrieb Dürer allerdings, wie angegeben, im Beginne des Jahres 1506; 11 Jahre davon zurückgerechnet, würde 1495 ergeben, wo er freilich fchon wieder zu Haufe war; aber es wäre pedantifch, hier die genaue Jahresrechnung feftzuhalten. Er mag alfo von Strafsburg nach Oberitalien gewandert fein; bald aber traf ihn hier die Aufforderung des Vaters, nach Haufe zu kommen. Lang kann der italienifche Aufenthalt nicht gewefen fein, da fich fonft deutlichere Spuren davon in Dürers Werken zeigen würden, wobei namentlich zu bedenken, dafs er damals noch jung, alfo neuen Eindrücken leichter zugänglich war als im Jahre 1506. Hauptfächlich fcheint er die Werke des Andrea Mantegna fich

angesehen haben; und es verdient hervorgehoben zu werden, dass er gerade im Jahre 1494 zwei Kupferstiche des mantuanischen Malers, das Bacchanal (Bartsch



Die vier Reiter der Apokalypse. Nach dem Holzschnitt.

No. 17) und den Tritonenkampf (Bartsch No. 20), nachzeichnete; die Blätter befinden sich jetzt in der Albertina. Auch ist er vielleicht damals mit dem »liblichen Moler« Jacobus von Venedig zusammengetroffen, der ihn die von ihm

felbft genommenen Mafse von Mann und Weib fehen liefs. Dürer hatte nie von fo etwas gehört, und fie machten darum einen mächtigen Eindruck auf ihn. Es wurde ihm dies die erfte Anregung zu den langen und fortgefetzten Studien über die Proportionslehre, die freilich fehr unfruchtbar blieben. Meifter Jacobus war übrigens ein Geheimnifskrämer; er wollte dem Fremden »feinen Grunt nit klerlich antzeigen«. Sehr bemerkenswerth ift auch, dafs Dürer zum Behufe des Eintritts in die Nürnberger Malerzunft einen Gegenftand aus der antiken Mythologie zeichnete »Orpheus von den Bacchantinnen mifshandelt«. Dafs auch dies für einen vorausgehenden Aufenthalt in Italien fpricht, wo er derartige Stoffe kennen lernen konnte, liegt auf der Hand.

Von datirten Werken feiner Reifejahre werden nur wenige erwähnt: ein Selbftbildnifs »macht er 1492, hat auf dem kopfh eine alte kappen«. Willibald Imhof befafs es. Ein Selbftbildnifs von 1493 fah Gœthe bei dem berühmten Sonderling, Hofrath Beireis zu Helmftädt, im Jahre 1805; er befchreibt es in den »Annalen oder Tages- und Jahresheften« enthufiaftifch.

Bald nach dem Pfingftfefte des Jahres 1494 kam alfo Dürer dreiundzwanzig Jahre alt auf des Vaters Geheifs wieder in die Heimat. Man fah nun darauf, dafs er fich einen eigenen Herd gründete; der Nürnbergifche Bürger Hans Frey fetzte fich mit dem Vater in's Vernehmen, und fo wurde am 7. Juli 1494 unfer Held mit Frey's Tochter Jungfrau Agnes verheirathet. Zweihundert Gulden betrug die Mitgift. Damals liefs fich Albrecht auch mit der fchon erwähnten Zeichnung »Orpheus von den Bacchantinnen mifshandelt« in die ehrfame Nürnberger Malerzunft aufnehmen. Von feinen äufseren Schickfalen im Laufe der folgenden Jahre ift dann der Tod feines Vaters am 20. Septbr. 1502 hervorzuheben. Dies veranlafste ihn feinen 12jährigen Bruder Hans zu fich zu nehmen; während der 18jährige Andreas, ein Goldfchmiedegefelle, in die Fremde gefchickt wurde. Zwei Jahre fpäter zog auch die Mutter zu Albrecht, denn fie befafs, wie er fich ausdrückt, nichts mehr; getrennte Wirthfchaft konnte man alfo nicht führen. Im Jahre 1503 hatte er durch Krankheit zu leiden. Bis Ende 1505 blieb er in Nürnberg, dann aber trat er feine Reife nach Venedig an. Hier fchliefst, abgefehen natürlich von den Lehr- und Wanderjahren, die erfte Periode feiner künftlerifchen Wirkfamkeit; laffen wir diefelbe nun fich vor unferen Augen entrollen!

Vor Allem haben wir der Selbftporträts zu erwähnen. Vom Jahre 1497 befand fich in der Imhof'fchen Sammlung ein Bildnifs in Wafferfarben auf Leinwand, welches indeffen, fchon im Jahre 1633 fchadhaft, wahrfcheinlich, wie faft alle Werke diefer Art, nicht mehr exiftirt. Erhalten dagegen hat fich das Porträt von 1498, welches fich jetzt im Mufeum zu Madrid befindet, während das florentiner Exemplar nur eine Copie ift. Dürer hat fich in halber Figur dargeftellt, eine phantaftifch weifs und fchwarz geftreifte Mütze auf dem Kopfe, von welchem die Locken auf die Schultern niederwallen. Wie edel feine Züge waren, erkennen wir hier recht deutlich. Aber auch von Geftalt war er fchön, wie Camerarius von ihm rühmte. Zwei Jahre fpäter fällt das berühmte Bildnifs der Münchener Pinakothek. Dürer, im Bruftbilde, blickt gerade dem Befchauer entgegen, das kaftanienbraune Haar fällt in langen Locken auf die Pelzfchaube herab. Offenbar fchwebten dem Künftler die dem Befchauer in vollem Profil

gerade ins Auge blickenden Chriftusbilder vor; diefe Auffaffung ift indeffen fehr ungünftig, oder, um es unverhüllt zu fagen, gefchmacklos. Bei anderer Anordnung würden fich die Gefichtstheile malerifcher verfchoben haben, während fie nunmehr ftarr erfcheinen. Zu diefem Eindruck trägt auch noch die peinliche Ausführung ihr gutes Theil bei; das Haar erfcheint unnatürlich drahtartig, die Fleifchfarbe unangenehm metallartig, befonders häfslich ift die Hand.

Ueberhaupt war unfer Meifter damals als Porträtift viel in Anfpruch genommen. Das Bildnifs feines Vaters von 1497 habe ich fchon erwähnt; in dasfelbe Jahr fallen zwei Porträts der Jungfrau Katharina Fürleger, die einem angefehenen Nürnbergifchen Gefchlechte entftammte. Sie war damals eine gefeierte Schönheit; aus Dürers Gemälden allein würde man es allerdings nicht erfehen haben; für weibliche Schönheit hatte er eben nur geringes Verftändnifs. Von diefen beiden Bildniffen, deren eines, bei Baron von Speck-Sternburg zu Lützfchena bei Leipzig, Fräulein Katharina mit aufgebundenem Haar, eine Blume in der Hand, das andere, im Städel'fchen Inftitut zu Frankfurt, mit reichwallendem Haar darftellte, ift übrigens nur das erftere ein unbezweifeltes Original. Zwei Jahre fpäter malte er das Porträt des Oswald Krell, heut in der Pinakothek zu München; es ift in geiftreich zeichnerifcher Weife durchgeführt und jedenfalls trotz der häfslichen, naturwidrigen Landfchaft und der gefchmacklos behandelten Tracht u. f. w. dem Kopfe eines unbekannten jungen Mannes von 1500, ebendafelbft, vorzuziehen, der doch gar zu unfchön ausgefallen ift. Im Jahre 1503 malte er den kaiferl. Geheimfekretär Sixtus Oelhafen, von deffen Bildnifs die Derfchauifche Sammlung in Nürnberg eine Copie befafs. Dagegen ift ein männliches Porträt vom Jahre 1505 in der Galerie Borghefe zu Rom, welches den Freund des Künftlers, W. Pirkheimer, vorftellt, nach Waagen ein treffliches Original.

Unter den religiöfen Gemälden aus der erften Periode wäre zuvörderft die betende Maria von 1497, in der Augsburger Galerie, zu nennen, wenn fie ächt wäre. Copie ift auch die Beweinung Chrifti in der Münchener Pinakothek, welche die Jahreszahl 1500 trägt. Aecht und noch dazu ein Meifterwerk ift dagegen der kleine Chriftus am Kreuz von 1500, im Dresdener Mufeum; der tiefe Ausdruck und die Feinheit der Ausführung find auf's Höchfte zu bewundern und machen das Gemälde zu einem der koftbarften Schätze jener an Juwelen überreichen Galerie. Sehr gefchmacklos wieder präfentirt fich die Madonna von 1503 im Belvedere zu Wien; die Köpfe der Jungfrau und des Kindes, das fie ftillt, find häfslich und verzwickt. In jene frühere Zeit verfetzt Waagen auch die Geburt Chrifti mit den Stiftern Stephan und Lucas Baumgärtner in der Münchener Pinakothek. Die Compofition und die Figuren des Mittelbildes find häfslich, die Gefichter der Stifter dagegen charaktervoll. Aus dem Jahre 1504 ftammt endlich die Anbetung der heiligen drei Könige in der Tribuna zu Florenz, ein Bild, das ebenfalls zu fehr dem Schönheitsprincip widerfpricht.

Gehen wir nun zu den Kupferftichen Dürers über. Mit Sicherheit läfst fich nicht feftftellen, wann er zuerft den Grabftichel geführt. Das erft datirte Blatt ift von 1497, nämlich die fogenannten vier Hexen; dasfelbe zeigt indefs bereits eine folche Beherrfchung des Grabftichels, dafs nothwendiger Weife andere Arbeiten vorausgegangen fein müffen. Als die unvollkommenften erfcheinen die

ſchon erwähnten: die Bekehrung Pauli, der gewaltthätige Greis und der groſse Kurier; ihre Behandlung iſt noch ſehr ungeſchickt und ſchülerhaft. Da ſie zugleich weder ein Monogramm tragen noch ſonſt beglaubigt ſind, ſo hat die Phantaſie Raum genug, ſie Dürer zuzuerkennen oder abzuſprechen. Vielleicht fallen ſie, wie ſchon früher bemerkt, in die Zeit der Lehrjahre bei dem Vater. Feſteren Boden gewinnen wir mit den bei Rettberg von Nr. 3—20 aufgeführten Blättern, die wohl der Hauptſache nach zwiſchen die Jahre 1494—97 fallen. Zuerſt ſcheint die heilige Familie mit der Heuſchrecke entſtanden zu ſein, dann folgt der Liebeshandel, der ein von der älteren Kunſt oft behandeltes Thema darſtellt, nämlich wie ein Alter die Zuneigung einer jungen Frau durch die Macht des Geldes gewinnt — natürlich im Sinne der Zeit ganz realiſtiſch aufzufaſſen. Ueberhaupt liebte Dürer damals genreartige Gegenſtände, wie die Soldaten, der Spaziergang, der Koch mit ſeiner Frau, die drei Bauern u. ſ. f. beweiſen. Der Neugier des groſsen Haufens trug er zugleich Rechnung durch die Türkenfamilie und die Miſsgeburt eines Schweines — Blätter, die ſicher auf den Jahrmärkten guten Abgang fanden. Doch entſtand auch der ausdrucksvolle Stich, der verlorene Sohn bei den Schweinen nebſt anderen religiöſen Vorwürfen, ſogar ein antik-allegoriſcher, das Glück in Geſtalt einer häſslichen Frau, die auf einer Kugel ſteht. Mit groſser Raſchheit entwickelt ſich ſeine Beherrſchung des Grabſtichels; wie zart ſchon ſind die beiden Sebaſtiane und das Fräulein mit dem Landsknecht geſtochen! In den vier nackten Weibern von 1497 aber hat er bereits eine ſolche Feinheit erreicht, daſs er damals ſchon als der erſte Kupferſtecher ſeiner Zeit daſteht. Das Blatt hat übrigens dem Scharfſinn der Beurtheiler eine ſchwere Aufgabe geſtellt. Vier nackte Weiber, zu deren Füſsen menſchliche Gebeine liegen, in einem badeartigen Gemache; links lauert der Teufel! Gewöhnlich nimmt man an, es ſeien Hexen. Wohl möglich; deutlich als ſolche ſind ſie aber nicht charakteriſirt. Ein Ausleger nennt ſie Nachteulen; nach Dürer'ſchen Begriffen ſind ſie aber nichts weniger als häſslich. Wahrſcheinlich fühlte der Stecher das Bedürfniſs einmal nackte Frauen in verſchiedenen Stellungen abzubilden; zur Beruhigung der Zionswächter aber that er die Symbole des Todes und den Teufel dazu:



Das kleine Glück.
Nach dem Kupferſtich.

Willſt du zugleich den Kindern der Welt und den Frommen gefallen,
Male die Wolluſt — nur male den Teufel dazu.

So gewann das Ganze zugleich eine todtentanzartige, moralifirende Tendenz, die allerdings zur Zeit der furchtbaren Luftfeuche fehr am Platze war. Unter den beften Stichen aus jener Periode aber ift namentlich das liebliche Idyll: die heilige Familie mit dem Affen in der Landfchaft, zu erwähnen, ferner die reizende heilige Familie von 1504; mit welcher Liebe ift die Lokalität ausgeführt, wie prächtig die Figürchen! Ganz befonders merkwürdig find die nackten Geftalten des Adam und der Eva; wie viel Dürer felbft davon hielt, erfieht man aus der vollen Namensinfchrift: Albertus Durer Noricus faciebat 1504. In der That fteht das Blatt, obfchon die Geftalten nicht fchön find, in Feinheit des Stiches und der Ausführung faft einzig da. Intereffant find ferner zwei antik mythologifche Themata: die Familie des Satyrs, von 1505, und Apollo und Diana, welches Blatt um diefelbe Zeit entftanden zu fein fcheint; es ift nicht unmöglich, dafs Dürer, wie von Eye vermuthet, durch den Umgang mit dem gelehrten Wilibald Pirkheimer zu folchen Darftellungen geführt wurde.



Tanzendes Bauernpaar. Nach dem Kupferftich.

Für Formfchneider hat er in feiner früheften Zeit kaum gezeichnet; erft feit 1496 tauchen Holzfchnitte auf, und nach zwei Jahren bereits entfaltete er mit den vielbewunderten fünfzehn Blättern zur Offenbarung Johannis (das Titelblatt kam erft in der dritten Auflage 1511 hinzu) eine grofsartige Wirkfamkeit im Holzfchnitte. Nie zuvor hatte derfelbe ähnliche Werke hervorgebracht; nun aber war eine neue grofsartige Zeit für ihn im Anbruche. Man darf fich die Sache allerdings nicht fo vorftellen, als ob der Künftler die Schnitte felber in Holz ausgeführt habe; er zeichnete auf den Stock und die Formfchneider fuhren die Linien nach. Bei der einfachen Zeichnung der damaligen Zeit aber war den Letztern ihre Aufgabe genau vorgefchrieben, und fo ift es felbftverftändlich, dafs mit der Vervollkommnung des Zeichnens auch die des Holzfchnittes gleichen Schritt hielt. Die Wirkung der apokalyptifchen Blätter auf die Zeitgenoffen mufste grofs fein. Dafs man freilich eine mafsvolle Schönheit, ein klares Ausfprechen des Gedankens in denfelben nicht gewahrt, das liegt nun einmal in Dürer's Entwicklungsgange und in dem Wefen des Vorbildes, welches er gehabt.

Aber fehen wir davon ab und ziehen wir vielmehr zum Vergleich die früheren Leiftungen der deutfchen Kunft heran, fo wird uns erft Dürer's Bedeutung recht klar. Was will z. B. Schongauer's heiliger Antonius gegen die Wucht und die Schärfe des Ausdruckes, die fich in diefen Blättern kundgiebt? Darftellungen, wie die vier Reiter, die vier Engel, St. Michael u. f. w. gehören unter die koftbarften Erzeugniffe der deutfchen Kunft; fie zeigen deren ganze Kraft, aber freilich auch ihre Herbigkeit und Strenge. So war am Wendepunkt zweier Jahrhunderte das Wefen der heimifchen Kunft in deutlichfter Weife ausgefprochen. Dürer's zweite grofse That im Gebiete des Holzfchnittes ift dann das Marienleben, von welchem ein Blatt, Joachim und Anna unter der goldenen Pforte, die Jahreszahl 1504 trägt, während zwei andere, welche den Schlufs der Gefchichte Maria's bilden, ihr Tod und ihre Krönung, erft 1510 entftanden, und das Titelblatt fogar erft 1511 zugefügt wurde. Die Maffe der anderen Blätter ift aber wohl ficher fchon um das Jahr 1504 zu datiren, fie fällt jedenfalls noch vor Dürer's Reife nach Italien. Das Ganze bildet einen merkwürdigen Gegenfatz zur Apokalypfe: dort eine wildphantaftifche Richtung, hier eine einfache Herzens- und Familiengefchichte. Der Künftler behandelt fie wie Vorfälle aus feiner eigenen Zeit, ohne jede Idealifirung. So fehr man auch zugeftehen mufs, dafs dies keineswegs die höchfte Aufgabe der Kunft ift, fo fehr mufs man aber auf der andern Seite auch einräumen, dafs gerade diefe Familienfcenen am erften eine rein naive Auffaffung vertrugen, wenn der Künftler nur über Stärke und Innigkeit des Ausdruckes, über mannigfache Charakterzeichnung zu gebieten hatte. Und dies war bei Dürer der Fall. Er fchildert uns das deutfche Familienleben, fchildert uns die Typen des Volkes fo treu und ergreifend, wie es kein anderer vermocht hat; feine fcharfe Beobachtung der Natur lieferte ihm hierbei das Material. Das fchönfte Blatt darunter ift wohl die heilige Familie (B. 90). Wir fehen hier vollftändig das Bild einer Nürnberger Zimmermannsfamilie vor uns. Der Mann ift befchäftigt, einen Trog auszuhauen, die Frau fpinnt und wiegt zugleich das Kind. Dafs wir hier eine religiöfe Darftellung vor uns haben, belehrt uns nur der oben mit der Taube erfcheinende Gottvater und die bei der Familie fich herumtummelnden Engel; von diefen find namentlich die kleineren, die theils fpielen, theils die Holzabfälle in einen Korb thun, herzig naive Figürchen. Wie prächtig ift auch das Wochenbett der heiligen Anna, ferner die Flucht der heiligen Familie nach Aegypten u. f. w.: treue Veranfchaulichungen des damaligen Lebens, um fo liebenswürdiger, je naiver fie auftreten.

Unter den Handzeichnungen jener Zeit ift vor Allem die zwölf Blätter umfaffende Paffion Chrifti von 1504 (nur die Kreuzigung trägt die Jahreszahl 1505) in der Albertina hervorzuheben; fie ift auf grün grundirtem Papiere mit der Pinfelfpitze in fchwarz und weifser Farbe ausgeführt. Schon Sandrart hielt diefe Zeichnungen für das Befte unter den Paffionsdarftellungen unferes Meifters. —

So war Dürer im Jahre 1505, ein Mann von 34 Jahren, bereits der erfte damalige Künftler Deutfchlands, als es ihn nicht mehr zu Haufe duldete: er ergriff den Wanderftab und zog nach dem gelobten Lande der Kunft, nach Italien. Der Grund zu diefer Reife ift nicht ermittelt. Vasari freilich theilt mit, Marc Anton habe ihm die Paffion Chrifti nachgeftochen und fogar fein Monogramm darauf

gefetzt, fo dafs die Copieen als Dürer'fche Originale gekauft worden; Dürer fei nun auf die Nachricht davon in folchen Zorn gerathen, dafs er fich nach Venedig, dem damaligen Wohnorte des italienifchen Stechers, aufgemacht und Klage geführt habe, ohne jedoch mehr zu erreichen, als dafs Marc Anton nicht mehr die Bezeichnung Dürers auf feine Werke fetzen gedurft. Die eigentliche Urfache, welche unfern Helden nach Italien trieb, war jedoch ficherlich eine andere; er wollte vermuthlich wieder einmal Stätten einer höheren Kunftübung fehen, als er fie in Deutfchland finden konnte. Dazu mag denn immerhin der Wunfch mitgewirkt haben, dem Marc Anton das fernere Copiren zu legen. Gern hätte er feinen Bruder Hans, der dazumal 15 Jahre zählte, mitgenommen; aber die Weiber liefsen denfelben nicht fort, indem fie fürchteten, der Himmel falle auf ihn herunter — der jüngfte fcheint eben, wie gewöhnlich, das Mutterföhnchen gewefen zu fein. Das Reifegeld hatte Freund Pirckheimer beigefteuert, ein Pferd war auch zur Hand, und fo machte fich denn Dürer noch im Jahre 1505 auf die Wanderfchaft. Er fcheint über Wien und Laibach gegangen zu fein, wenn nämlich die Zeichnung der Stadt Wien, welche die Imhof'fchen Erben befafsen, wirklich von ihm herrührte, und wenn ein Manuscript des 16. Jahrhunderts wahr berichtet, dafs der Künftler auf einer Reife in Stein (bei Laibach) erkrankt, bei einem dortigen Maler freie Aufnahme gefunden und diefem aus Dankbarkeit fein Haus mit einem Gemälde geziert habe.

In Venedig, der blühenden Handelsftadt, fand er viele Landsleute; die deutfchen Kaufleute hatten dort fogar ein eigenes Kaufhaus und eine eigene Kirche, die dem heiligen Bartholomäus geweiht war. Für diefelbe beftellten fie bald nach feiner Ankunft in Venedig bei ihm ein Altarbild für 110 fl. Ueber den weiteren Verlauf feines Aufenthaltes in der Lagunenftadt find wir durch neun Briefe unterrichtet, welche er an Pirkheimer fchrieb; fie gehen vom 6. Januar bis um den 13. October 1506. Schade, dafs die Antworten des Letzteren nicht mehr erhalten find, fie würden uns über manchen Punkt aufklären, über den wir fo nur unfichere Vermuthungen haben. Dürer behandelte den gelehrten Staatsmann, der im Nürnberger Rathe fafs, trotz aller Vertraulichkeit nicht ohne Refpect; er nennt ihn „Ihr“ und titulirt ihn „den ehrbaren weifen Herrn Wilibald Pirkheimer, meinen wohlgeneigten Herrn.“ Der Ehrbare, Weife war übrigens wenig dem fechften Gebot zugethan, wie wir deutlich aus den Briefen erfehen, und aufserdem noch ein Kleinigkeitskrämer; er quälte den Armen, der fich doch auf dergleichen Dinge wenig verftand und deshalb den Betrügereien, die in Venedig in Hülle und Fülle vorkamen, leicht ausgefetzt war, mit den Einkäufen von Steinen, Ringen, Federn u. f. w. Kein Wunder, dafs Dürer darüber ungehalten ift: „wenn Ihr mich nur ungefchoren liefset mit den Ringen; gefallen fie Euch nicht, fo brecht ihnen den Kopf ab und werft fie in's Sch . . . haus, wie der Peter Weifsweber fpricht. Was meint Ihr, dafs mir an folchem Dreckwerk liege? Ich bin ein Gentiluomo zu Venedig worden.“ Die Briefe find überhaupt voll derben Humors; fogar das Italienifche radebrecht er darin. Jener Ausdruck „Gentiluomo“ war nicht ohne befondere Urfache gebraucht. Dürer fühlte das Bedürfnifs, fich in dem üppigen Venedig in eine elegante Tracht zu werfen: er kauft fich einen franzöfifchen Mantel und einen wälfchen Rock und verfehlt auch nicht fich

deſſen gegen Pirkheimer zu rühmen. Sogar Tanzen wollte er noch lernen, zu einer Zeit, wo die Glieder nicht mehr gelenkig genug dazu zu ſein pflegen; nachdem er aber zweimal Unterricht genoſſen, nahm ihm der Tanzmeiſter einen Dukaten dafür ab; eine heilloſe Prellerei für die damaligen Geldverhältniſſe. Nun konnte ihn kein Menſch mehr zur Tanzſtunde bringen. Auch ſonſt blieb er von Geldverluſten nicht verſchont: ein wollenes Tuch, woſür er acht Dukaten gegeben hatte, ging bei einem groſsen Brande zu Grunde, und ein Schuldner entlief ihm mit der gleichen Summe.



Der Engel erſcheint dem Joachim. Aus dem Marienleben.

Sehr intereſſant ſind Dürer's naive Schilderungen des Treibens in Venedig, beſonders der Maler. Unter den Italienern fand er viele Freunde; „es ſind ſo viel artige Geſellen unter den Wälſchen, die ſich je länger je mehr zu mir geſellen; vernünftige Gelehrte, gute Lautenſchläger, Pfeifer, Kenner in der Malerei, Leute von edlem Gemüth und rechter Tugend, ſie erweiſen mir viel Ehre und Freundſchaft. Dagegen giebt es unter ihnen auch die untreueſten, verlogenſten, diebiſchſten Böſewichter auf Erden. Und wenns einer nicht wüſste, ſo dächte er, es wären die artigſten Leute auf Erden." Schaarenweis liefen die Leute zu ihm, ſo daſs er ſich manchmal verbergen muſste. Für das offene Sichhingeben an

die Gefühle in jener Zeit ist folgende Stelle sehr interessant: „die Geiger hier spielen so lieblich, dass sie selbst drüber weinen". Viel beschäftigt sich Dürer natürlich mit seinen Fachgenossen, theilt jedoch wenig Gutes von ihnen mit; seine Freunde warnten ihn, mit denselben zu essen und zu trinken. Dreimal nöthigten sie ihn vor den Rath, und er musste vier Gulden in die Kasse der Malergilde zahlen. Giovanni Bellini allein machte eine rühmliche Ausnahme, er lobte Dürer's Arbeit, besuchte ihn und wollte gegen gute Bezahlung etwas geliefert haben. „Und die Leute sagen mir alle," schreibt Dürer, „was er für ein



Die Heimsuchung. Aus dem Marienleben.

rechtschaffener Mann sei, dass ich ihm ebenso günstig bin. Er ist sehr alt und immer noch der Beste im Malen." Die Andern aber schimpften auf seine Malweise und fanden sie nicht antik genug, ein Vorwurf, der nicht unbegründet war: zu der Auffassung der Hellenen bilden Dürer's Kunstwerke in der That einen Contrast, und wenn auch allerdings die venezianische Schule am wenigsten unter den Italienern von der Formauffassung der Antike hatte, so doch immer mehr als der gute Nürnberger. Uebrigens liessen sich die Künstler trotzdem nicht entgehen, Dürer's „Ding" in den Kirchen, und wo sie es erwischen konnten, „abzumachen", d. h. wohl nach seinen Kupferstichen, Holzschnitten u. s. w.

zu ſtudiren, Motive daraus für ſich zu verwenden u. dgl. Der erfindungsreiche Dürer muſste allerdings gerade darin den Venezianern ein gutes Beiſpiel geben, nicht minder ihnen ſeine ſcharfe Naturauffaſſung und ſein überaus feiner Pinſel imponiren. Als die oben erwähnte Tafel für die Kirche der Deutſchen nach fünf Monate langer Arbeit fertig war, glaubte Dürer die Maler alle zum Schweigen gebracht zu haben, welche geſagt hatten, im Stechen wäre er allerdings gut, mit Farben aber wiſſe er nicht umzugehen. Jetzt gebe Jeder zu, niemals ſchönere Farben geſehen zu haben. Dies iſt freilich eine Selbſttäuſchung des Künſtlers, der vielleicht conventionelle Schmeicheleien für baare Münze genommen hatte, denn in der Stadt, wo ein Coloriſt wie Bellini noch waltete, wo der groſse Tizian, ein Mann von 29 Jahren, ſchon thätig war u. ſ. w., konnte jedes wirklich gebildete Auge Dürers glitzerndes, buntes Farbenſpiel nicht anders als barbariſch finden. Daſs dabei noch Eigenſchaften genug übrig blieben, welche den Leuten bewunderns-werth erſchienen, verſteht ſich von ſelbſt. Sogar der Doge und der Patriarch beſichtigten die Tafel. Uebrigens beklagt ſich Dürer über den Verluſt, den er durch die Annahme dieſer Beſtellung erlitten habe, er bekäme nicht mehr als fünf und achtzig Dukaten und könnte wohl in derſelben Zeit 200 Dukaten gewonnen haben. Das Gemälde ſtellt das ſogenannte Roſenkranzfeſt dar: Maria bekränzt den Kaiſer Maximilian, das Chriſtkind den Papſt, Engel die übrige verſammelte Gemeinde; zur Linken bemerkt man den Stifter jener Andacht, den heiligen Dominicus, im Hintergrunde rechts Dürer und Pirkheimer in kleinen Figuren. Der Einfluſs des Bellini iſt namentlich in dem lautenſpielenden Engel zu erkennen. Der groſse Kunſtfreund, Kaiſer Rudolf II, erwarb ſpäter das Bild und lieſs es, wie man erzählt, zur Verhütung etwaiger Beſchädigungen, ſorgfältig verpackt, durch vier Männer nach Prag tragen. Daſelbſt befindet es ſich noch im Stifte Strahow, aber in troſtloſem Zuſtande. Zu Venedig, und zwar innerhalb vier Tagen, entſtand auch der Chriſtus mit den Schriftgelehrten im Palazzo Barberini zu Rom, von unerfreulichem Eindruck.

Nun kam aber die Frage der Rückkehr nach Hauſe immer näher. Der Rath von Venedig bot ihm einen Jahrgehalt von 200 Dukaten, wenn er bleiben wollte. Man ſieht, Dürer hatte guten Grund, in ſeinem letzten Briefe zu ſchreiben: »O, wie wird mich nach der Sonne frieren; hier bin ich Herr, daheim ein Schmarotzer«. Trotzdem konnte er ſich nicht entſchlieſsen, der Heimat ganz den Rücken zu wenden. Er hatte einmal die Abſicht gehabt, nach Rom zu gehen, gab dieſelbe aber wieder auf, ritt dagegen nach Bologna, wo ihn Jemand »heimliche Perſpektive« lehren wollte. Er hoffte in 8—10 Tagen damit fertig zu ſein. Von Bologna wandte er ſich nach Venedig zurück, wo er noch im Anfang des Jahres 1507 verweilte. Hier malte er das Bildniſs einer Frau mit einem Barett, wie das Imhof'ſche Inventar angiebt, dann aber kehrte er über Innsbruck nach der Vaterſtadt zurück.

Ueber ſeine weiteren Schickſale bis zum Antritt der niederländiſchen Reiſe im Jahre 1520 iſt wenig zu ſagen. Mit dem Gelde, das er in Venedig gewonnen, bezahlte er ſeine Schulden, und ſeine Vermögensverhältniſſe nahmen von nun an eine ſehr günſtige Wendung, ſo daſs er im Jahre 1509 ein Haus in der Ziſſelgaſſe erwerben konnte, welches noch heutigen Tages als »Dürerhaus« gezeigt wird.

Er erkaufte es auf eigene Hand, ohne Theilnahme feiner Frau. In demfelben Jahre wurde er auch zum »Genannten« des gröfsern Rathes erwählt; Zeugniffe diefer feiner amtlichen Thätigkeit befinden fich noch im Nürnberger Archive. Im Jahre 1514, den 17. Mai, ftarb feine Mutter, nachdem fie ein Jahr lang krank gewefen war. Wie ihn diefer Todesfall erfchüttert, erfieht man aus feinen Aufzeichnungen darüber, die zugleich fein herrliches Gemüth fo recht erkennen laffen. »Ihr häufigfter Brauch war«, fo fchildert er fie, »in die Kirche zu gehen, und fie tadelte mich immer fleifsig, wenn ich nicht gut handelte, und immer hatte fie für mich und meine Brüder grofse Beforgnifs vor Sünde. Und ich mochte aus- oder eingehen, fo war ftets ihr Sprichwort: Geh' im Namen Chrifti! Sie gab uns beftändig mit hohem Eifer heilige Ermahnungen und hatte fortwährend grofse Sorge um unfer Seelenheil. Ihre guten Werke und die Barmherzigkeit, die fie jedermann erzeigt hat, kann ich nicht genug anpreifen, wie auch ihren guten Leumund. Diefe meine fromme Mutter hatte achtzehn Kinder getragen und erzogen, hat oft die Peftilenz gehabt und viele andere fchwere, bemerkliche Krankheiten, hat grofse Armuth erduldet, Verfpottung, höhnifche Worte, Schrecken und grofse Widerwärtigkeiten. Dennoch ift fie nie rachfüchtig gewefen«. Nun folgt die Schilderung ihres Todes, worauf er fortfährt: »Darüber habe ich folchen Schmerz empfunden, dafs ich's nicht ausfprechen kann. Gott fei ihr gnädig! Ihre gröfste Freude ift es ftets gewefen, von Gott zu reden und gerne fah fie die Ehre Gottes. Sie war im 63. Jahre, da fie ftarb, und ich habe fie ehrbar nach meinem Vermögen begraben laffen. Gott, der Herr, verleihe mir, dafs ich auch ein felig Ende nehme und dafs Gott mit feinen himmlifchen Heerfchaaren, mein Vater und meine Mutter, Verwandte und Freunde zu meinem Ende kommen möchten; und dafs uns der allmächtige Gott das ewige Leben gebe! Amen«.

Im September 1515 fand er endlich in feinem Vaterlande eine ähnliche Auszeichnung, wenn auch in befchränkterer Weife, als fie ihm der Rath von Venedig fchon vor neun Jahren angeboten. Maximilian I. verordnete, dafs die Stadt Nürnberg Albrecht jährlich hundert Gulden auf kaiferliche Rechnung zahlen folle. Nach des Kaifers Tode verweigerte der Rath die ferneren Zahlungen, bis Dürer von deffen Nachfolger unter dem 4. November 1520 eine Ordonnanz erwirkte, die ihm diefe Rente auch fürder zuficherte. Sie verblieb ihm in der That bis zu feinem Tode. 1518 zog er auf den Reichstag zu Augsburg. Im November deffelben Jahres kaufte er den Antheil, den fein Bruder Andreas am väterlichen Haufe hatte, diefem ab. Zwei Jahre fpäter, den 12. Juli 1520 machte er fich dann auf die Reife nach den Niederlanden, die einen neuen Abfchnitt in feinem Leben und Wirken bilden follte.

Die italienifche Kunft hatte Dürer weniger berührt, als man es vorausfetzen durfte; im Ganzen ift er bis an fein Lebensende der Alte, und die unleugbaren venezianifchen Einflüffe find mehr oder weniger äufserlich geblieben. Doch bewegt fich im Allgemeinen von jetzt an feine Kunft in etwas gröfseren Formen, namentlich in der Zeichnung, obwohl das wunderliche Faltengeknitter fich nicht verlor. Die Farbe blieb glasartig, wenn auch fonft Fortfchritte erkennbar find. Sehr

bemerkenswerth ist übrigens, dass die auf die venezianische Reise folgenden Jahre sich durch den verhältnissmässigen Reichthum eigentlicher Gemälde hervorthun, und dass das erste von ihm ausgeführte Bild die fast lebensgrossen, nackten Gestalten des Adam und der Eva zeigt, wozu er die Studien bereits in Venedig gemacht hatte. Die Exemplare in Madrid und Florenz streiten um den Vorzug. Die Gestalten sind treu nach dem Modell gemacht, zeigen jedoch nicht gerade eine unschöne Bildung, namentlich ist der Kopf der Eva für Dürer nicht ohne Feinheit. Im gleichen Jahre, 1507, bestellte der Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen, wahrschein-



Die Eltern Christi. Aus dem Marienleben.

lich durch den bezüglichen Holzschnitt dazu angeregt, das Oelbild: »Marter der Zehntausend«. Dürer entwarf dafür eine Zeichnung (in der Albertina), die zu seinen geistreichsten gehört, während das ausgeführte Gemälde zu den widerstrebendsten zu rechnen ist. Die Composition ist zerstreut, die Darstellung der Henkerscenen zu nackt naturalistisch, ohne jede grössere Auffassung, die doch allein derartigen Vorgängen ein wirklich künstlerisches Leben verleiht. In der Farbe ist der venezianische Nachklang deutlich erkennbar. Dürer hat sich selbst nebst seinem Freunde Pirkheimer auf dem Bilde dargestellt, ein Fähnchen in den Händen, das die Inschrift enthält: »Iste faciebat anno domini 1508 Albertus Dürer Alemanus«. Der Kurfürst zahlte ihm 280 rheinische Gulden dafür und hing es in der Allerheiligen-

Kirche zu Wittenberg auf; aber fchon fein Nachfolger, Johann Friedrich der Grofsmüthige, fcheint es während feiner Gefangenfchaft zu Brüffel dem Kanzler Perrenot gefchenkt zu haben, von deffen Erben es in Kaifer Rudolf's II. Befitz überging. Jetzt befindet es fich, freilich in keinem guten Zuftande, im kaiferlichen Belvedere in Wien. Noch während der Künftler an diefem Werke befchäftigt war, erhielt er einen neuen umfaffenden Auftrag von dem reichen Tuchhändler Jakob Heller in Frankfurt a. M., der einen Altar mit Flügeln um den Preis von 130 rheinifchen Gulden zu haben wünfchte. Leider blieben ihm aller-



Ritter, Tod und Teufel. Nach dem Kupferftich.

lei Unannehmlichkeiten bei der Ausführung diefer zweiten Arbeit nicht erfpart. Mit der gröfsten Gewiffenhaftigkeit hatte er fie begonnen, bald aber bemerkte er, dafs er das Bild um den bedungenen Preis nicht liefern könne, und fchlug daher Heller die Erhöhung der Summe auf 200 Gulden vor. Da zugleich die Beendigung der Tafel fich in die Länge zog, entfpann fich ein gereizter Briefwechfel; doch ging der Befteller fchliefslich auf die 200 Gulden ein, die Dürer immer noch für eine fehr mäfsige Bezahlung erklärte, da er das Bild für 100 Gulden mehr an einen Andern hätte verkaufen können. Ende Auguft 1509 wanderte endlich der fertige Altar nach Frankfurt; das Mittelbild hatte der Künftler auf eigene Koften mit einem Rahmen verfehen; zugleich liefs er es dem Em-

pfänger gegenüber an verſchiedenen Verhaltungsmaſsregeln nicht fehlen. Heller war denn auch ſo befriedigt, daſs er der Frau Dürer's einen Schmuck und dem Bruder deſſelben ein Trinkgeld von zwei Gulden ſchenkte. Er ſtiftete das Werk in die Dominikanerkirche zu Frankfurt, wo er ſeine Ruheſtätte ſich ausgeſucht hatte und ſpäter auch fand. Hier wurde es eine Hauptberühmtheit Frankfurts, und die Mönche verdienten hübſche Summen durch die Trinkgelder, die kunſtſinnige Fremde ihnen für das »Aufſperren« zahlten. Namentlich ſoll die Fuſsſohle eines knieenden Apoſtels ſo angeſtaunt worden ſein, daſs ſich Liebhaber dafür fanden, die um theures Geld dieſelbe herausſchneiden wollten. Kaiſer Rudolf II. lieſs die für jene Zeit auſserordentliche Summe von 10,000 Gulden bieten, die Frankfurter gaben es jedoch nicht her, bis im Jahre 1613 der andere groſse Kunſtfreund jener Zeit, der Kurfürſt Maximilian I. von Baiern, das Mittelbild zu erwerben ſo glücklich war. Zum Unglück ging dieſes Kleinod im Brande der Münchener Reſidenz von 1674 zu Grunde — ein ganz unerſetzlicher Verluſt, da Dürer auf keines ſeiner anderen Gemälde eine ſolche Sorgfalt verwandt hatte, wie die Menge der vortrefflichſten Studien dafür beweiſt. Auch die maleriſche Ausführung muſs, aus den Briefen an Heller zu ſchlieſsen, von der gröſsten Gediegenheit geweſen ſein. Unſer Meiſter hatte aber auch einen gerechten Stolz über das Bild empfunden; er liebte es, wie ein zärtlicher Vater. Es ſtellte die Himmelfahrt Mariä dar; unten waren die Apoſtel um das leere Grab verſammelt, während in der oberen Hälfte die Himmelskönigin von Gottvater und Chriſtus gekrönt wurde. Im Hintergrunde hatte ſich Dürer wieder ſelbſt angebracht, eine Tafel in den Händen, worauf »Albertus Dürer Alemanus faciebat poſt Virginis partum 1509« zu leſen war. Es iſt immerhin noch ein Glück, daſs wenigſtens eine Copie von Juvenel erhalten iſt. Die Flügelbilder zeigen auf der Innenſeite die Martyrien der Heiligen Jacobus und Katharina, mit den Bildniſſen Heller's und ſeiner Frau Katharina darunter, auf der Auſsenſeite grau in grau gemalte ſtehende Heilige. Sie wurden in Dürer's Atelier gemalt; der Bruder Hans mag wohl einen Hauptantheil daran haben; nur die Stifterbildniſſe rühren von dem groſsen Meiſter ſelbſt her. Die Copie des Mittelbildes und die rechten Flügel hat man jetzt vereinigt und in der ſtädtiſchen Gemäldegalerie zu Frankfurt aufgeſtellt.

Während dieſer Hauptarbeiten entſtanden noch einige kleinere Bilder, ſo im Jahre 1507 das treffliche Porträt eines Jünglings im Belvedere zu Wien, vielleicht auch das Marienbild, welches Dürer 1508 an Graf Johann Thurzo, Biſchof von Breslau, um 72 Gulden verkaufte. Uebrigens hatten die Verdrieſslichkeiten mit Heller dem Künſtler das Malen verleidet; bei ſeiner Gewiſſenhaftigkeit in der Ausführung fand er an Gemälden zu wenig Vortheil für ſeine Kaſſe, weshalb er auch auf das Anerbieten eines gewiſſen Georg Taufs nicht einging, der für 400 Gulden ein Marienbild in einer Landſchaft mit dem Fleiſs und in der Gröſse der Heller'ſchen Tafel gemalt haben wollte. Gewöhnlicher Gemälde, ſchrieb Dürer an Heller, wolle er in einem Jahr einen Haufen machen, daſs Niemand es glauben würde, ein Mann könne ſo viel fertig bringen. Aber das fleiſsige »Kleibeln« gehe nicht von Statten, drum wolle er ſeines Stechens warten; hätte er es bisher gethan, ſo wäre er um 1000 Gulden reicher. Erſt vom Jahre

1511 datirt wieder ein bedeutenderes malerifches Werk, die Anbetung der heiligen Dreieinigkeit, die unter den erhaltenen Bildern neben den »Vier Apofteln« als fein Hauptwerk in der Malerei zu betrachten ift. Der reiche Rothgiefser Matthäus Landauer beftellte es für die Dreifaltigkeitskapelle des von ihm und Erasmus Schiltkrot geftifteten Zwölfbrüderhaufes zu Nürnberg. Um 1601 fchenkte es der Magiftrat dem Kaifer Rudolf II. in Prag, von da kam es in's Wiener Belvedere. Oben hält Gottvater in einer Engelsglorie den gekreuzigten Chriftus, während über ihnen die Taube des heiligen Geiftes fchwebt. Unter der Gruppe fehen wir rechts Maria mit den weiblichen Heiligen und Seligen, links Johannes den Täufer mit den männlichen. Zu unterft dehnt fich eine weite Landfchaft aus, in welcher Dürer in kleiner Figur fichtbar wird, fein Infchriftentäfelchen in der Hand: »Albertus Durer Noricus faciebat anno a virginis partu 1511«. Die Tafel prangt noch in völliger Farbenfrifche und Buntheit, die Ausführung ift von echt Dürer'fcher Meifterfchaft, geiftreich zeichnend, aber doch höchft eingehend, die Compofition klar, wenn natürlich auch durch die eckigen Bewegungen und Falten etwas hart, die Gefichter der Heiligen trefflich individualifirt und namentlich die der Männer theilweife von einer gewiffen Grofsartigkeit, während man bei den Frauen eine gröfsere Grazie und Schönheit vermifst. Um jene Zeit oder doch in den folgenden Jahren mögen auch die Bildniffe der Kaifer Karls des Grofsen und Sigismunds entftanden fein, die fich in überaus fchlechtem Zuftande noch in Nürnberg befinden. Beffer erhalten ift die Maria mit dem Kinde von 1512 im Wiener Belvedere, eine gewöhnliche Bürgersfrau, die fich ihrem Buben gegenüber als freudige Mutter fühlt; in der Behandlung gehört dies Werk zu den forgfältigften Bildern des Meifters. Zwei Jahre fpäter fällt fein Verkehr mit Raphael. 1514 fandte er jenem fein Selbftporträt in Leimfarben nebft verfchiedenen Kupferftichen und Holzfchnitten. Der grofse Urbinate verfäumte nicht, ihm im folgenden Jahre Gegengefchenke an Zeichnungen zu machen. Dem Jahre 1516 entftammt das überaus geiftreiche Porträt Wolgemut's, von dem wir fchon geredet; hier befand fich Dürer ganz in feinem Fahrwaffer: in dem alten runzlichen Gefichte konnte er die Meifterfchaft feiner Zeichnung fo recht zur Geltung bringen. Zu gleicher Zeit etwa vollendete er auch die kräftigen, charaktervollen Köpfe der Apoftel Philippus und Jacobus in Leimfarben, in den Uffizien zu Florenz. Von 1518 datirt die häfsliche Lucretia in der Pinakothek zu München, — wie konnte Dürer nur auch eine nackte weibliche Figur, noch dazu aus dem antiken Kreife irgend wie befriedigend wiedergeben? Sehr bedenklich ift gleichfalls die Beweinung Chrifti, in der Morizkapelle zu Nürnberg. Um 1516 und 17 wird endlich auch die Bemalung des Nürnberger Rathhausfaales mit dem «Triumphwagen« Kaifer Maximilians I. fallen; ob Dürer freilich die Ausführung eigenhändig beforgte, läfst fich nicht wohl entfcheiden, da das Fresco im Jahre 1620 übermalt wurde, jedenfalls aber rührt die Compofition von ihm her. Den Kaifer felbft malte er 1519, nachdem er ihn fchon 1518 auf dem Reichstage zu Augsburg fkizzirt; die Zeichnung befindet fich in der Albertina, das Oelbild im Belvedere zu Wien.

Da der Künftler, wie wir fahen, in den erften Jahren nach feinem Aufenthalt in Venedig gar viel in Oel malte, ift es zu bewundern, dafs er daneben noch fo

viel Zeit zum Kupferſtechen, dieſem langſamen mühevollen Geſchäfte, fand. Retberg verlegt die beiden wunderlichen Blätter die »Hexe« und den »Traum« um's



Der Heller'ſche Altar. Mittelbild, nach der Juvenel'ſchen Copie in Frankfurt.

Jahr 1507. Vom Jahre 1508 datirt u. A. das ausdrucksvolle Blatt, »Chriſtus am Kreuz«. In den beiden letzteren Jahren entſtanden auch verſchiedene Blätter zu

der 16 Nummern umfassenden »Kupferstichpassion«, andere 1509 und 1511, die meisten jedoch erst 1512, das letzte 1513. Man darf hier nicht den göttlichen Christus, der sich als eingeborener Sohn Gottes für die Menschheit opfert, suchen, sondern nur den unschuldigen Menschen, den boshafte Gegner zu Tode bringen, und an dem noch verschiedene Wunder passiren. Sieht man aber von jenem Gesichtspunkte ab, der allerdings den Gipfel der bildnerischen Auffassung bezeichnet, so



Titelbild zur grofsen Holzschnittpassion.

wird man über die Kraft und Mannigfaltigkeit der Physiognomien, über die ausdrucksvolle Darstellung erstaunen, die freilich, noch im Sinne der ältern deutschen Malerei, theilweise in Roheit übergeht. Ohne Zweifel bezeichnet die Passion den Gipfelpunkt dieser in der älteren deutschen Kunst so beliebten Scenen. Zu gleicher Zeit entstanden die »Nemesis«, das »Meerwunder« und der »Herkules«, wenig erfreuliche Blätter, da die grofsen Formen der Hellenen, an die wir bei derartigen Gegenständen der antiken Mythe gewöhnt sind, der Dürer'schen Auffassung ganz widersprachen, wie denn antike Vorstellungen über-

haupt bei den Altdeutſchen bis zur Carricatur und Unverſtändlichkeit entſtellt werden, und nur hier und da eine anziehende, märchenhafte Phantaſtik uns einigermaſsen entſchädigt. Weit erfreulicher iſt der heilige Euſtachius, der vor dem Hirſche betet, eine ſchwere, ſteife, ächte Rittergeſtalt, zugleich ein Wunder kupferſtecheriſcher Ausführung. Um jene Zeit etwa verſuchte der Künſtler ein leichteres Mittel der Technik: er ritzte mit dem Inſtrument oberflächlich in das Kupfer (Arbeiten mit der kalten Nadel genannt). Die heilige Veronica von 1510 ſcheint der erſte Verſuch der Art zu ſein; die heilige Familie, der heilige Hieronymus und der Schmerzensmann, letztere beide von 1512, folgten. Dieſes Verfahren geſtattet natürlich nur eine geringe Anzahl erträglicher und ſchöner Abdrücke, dafür aber beſitzen dieſe eine leichte, maleriſche Wirkung. Dürer war übrigens von dieſer Technik nicht befriedigt und gab ſie wieder auf. Dafür aber entſtanden nun in jenen hinſichtlich ſeiner kupferſtecheriſchen Thätigkeit ſo fruchtbaren Jahren die herrlichen Blätter: das Schweiſstuch von zwei Engeln gehalten (1513); der Ritter mit Tod und Teufel (desgl.), eine der berühmteſten Darſtellungen Dürers von prachtvoller Wirkung durch den Gegenſatz des ernſten, unentwegten Ritters und der ihn bedräuenden Schrecknifse; ferner der heilige Hieronymus im Studirzimmer (1514): wie ſchreibt der gelehrte Herr ſo eifrig, während die Sonne durch die Butzenſcheiben das Gemach erhellt, und wie gemüthlich faullenzen darin der Löwe (nicht viel mehr als ein vergröſserter Kater) und der Spitz; ſchade daſs Dürers beliebter Affenpinſcher fehlt, den er nach dem Muſter eines Löwen zu ſcheeren pflegte. Demſelben Jahre gehören die Melancholie an, ein froſtig allegoriſches Blatt, zu dem das Thema wohl Pirkheimer oder ein anderer gelehrter Freund angegeben — ein wahres Kreuz für die Ausleger —, ſowie die holdſelige Madonna auf dem Halbmond, die charaktervollen Geſtalten der Apoſtel Paulus und Thomas, der Sackpfeifer und das tanzende Bauernpaar: köſtlich lehnt ſich hier der Bauernkerl an den Baumſtamm und glaubt Wunder, welche Töne er dem Inſtrument entlockt, und köſtlich auch ſtampfen und fahren die Beiden aus mit den Beinen, daſs man die Erde dröhnen zu hören glaubt. Ein reiches Jahr das von 1514, wie es die Kupferſtichgeſchichte kaum wieder geſehen hat!

Dürer ſcheint damals das Bedürfniſs des Ausruhens nach ſo glorreichen Thaten gefühlt zu haben: wenigſtens griff er nochmals zu einer leichtern Technik und ätzte auf Stahl- oder Eiſenplatten, wie er es von den Harniſchmachern lernen konnte, die ſich ſchon geraume Zeit vorher jenes Mittels zur Verzierung ihrer Erzeugniſſe bedienten. Blätter dieſer Art ſind: Chriſtus am Oelberg; der Schmerzensmann, beide von 1515; das Schweiſstuch Chriſti von einem Engel gehalten; die Entführung, beide von 1516; das undatirte Studienblatt mit fünf Figuren; die Kanone in der Landſchaft von 1518. Das letztere ragt namentlich durch die groſsartige, keineswegs gekünſtelte Landſchaft, die kräftig von der Sonne beſchienen wird, hervor. Aber auch dieſe Technik gab er wieder auf. Trotzdem wurden ſeine Verſuche, wenn ſie vielleicht auch nicht die erſten wirklich radirten Blätter waren, doch überaus folgenreich: die Radirung griff mehr und mehr um ſich, um im 17. Jahrhundert mit der Trockennadel verbunden in den Arbeiten der Niederländer ihren Gipfel zu erreichen. Uebrigens fallen in

die gleiche Zeit auch methodifche Grabftichelarbeiten, fo der Chriftus am Kreuz, welchen Dürer in Gold für den Degenknopf Kaifer Max' ausführte, ferner das liebliche Blatt von 1518, Madonna von zwei Engeln gekrönt. Eigenthümlich aufgefafst ift der heilige Antonius von 1519, wie er, tief in die Kapuze gehüllt, eifrig lefend in der Landfchaft fitzt, in deren Hintergrunde fich eine Stadt mit hochragender Burg erhebt. Demfelben Jahre gehören auch die koftbaren Blätter, der »kleine Cardinal«, nämlich das Bruftbild des Cardinals Albrecht von Brandenburg, und die Marktbauern an; im folgenden entftanden zwei Madonnen.

Nicht minder wie auf dem Gebiete des Kupferftiches entwickelte Dürer in diefer Periode eine grofse Thätigkeit auf dem des Holzfchnittes. Es ift geradezu erftaunlich, wie er in derfelben Zeit, wo feine Kupferftichpaffion entftand, die gleichen Vorwürfe noch zweimal mit immer frifchen und ergreifenden Motiven darftellen konnte. Von 1509—11 entftand die »kleine« Paffion in fieben und dreifsig, 1516 die »grofse« in zwölf Blättern. Was ich von den betreffenden Kupferftichen gefagt, gilt auch von den Holzfchnitten. Berühmt find namentlich die beiden Titelblätter, befonders das der grofsen Paffion, wo ein Kriegsknecht fpottend dem Heiland ein Rohrftäbchen vorhält und letzterer in bitterem Schmerze und die Hände ringend den Befchauer anblickt. Hier waltet zugleich eine gewiffe Einfachheit und Gröfse, die Dürer nur felten erreicht hat. Eines grofsen Rufes erfreut fich auch unter derfelben Folge die Kreuztragung, da Raphael verfchiedene Motive für fein berühmtes Bild »Lo Spasimo di Sicilia« daraus entlehnte. Die Meifterwerke der Holzfchneidekunft jener Periode find übrigens zu zahlreich, um fie einzeln würdigen zu können, wir führen nur noch auf: das grofse gefchnittene Blatt, der fich geifselnde Heilige, von 1510; die bedeutende Dreifaltigkeit, von 1511; den originellen heiligen Hieronymus in der Felfenhöhle, von 1512; die überköftliche Madonna mit den Engeln, von 1518. Näher jedoch müffen wir eingehen auf die umfaffenden Arbeiten, die Dürer auf Beftellung des Kaifers Max für den Schnitt zeichnete. Im Jahre 1515 entftand der grofse Triumphbogen des Kaifers, wozu der gelehrte und poetifche Stabius die Angaben geliefert. Als Ganzes erfcheint das Werk plump und kleinlich, wie denn Dürer felbftverftändlich grofsen monumentalen Aufgaben nicht gewachfen war; betrachtet man aber die Einzelheiten, fo fehen wir mit wachfendem Erftaunen den Reichthum, welchen feine Phantafie über den unerquicklichen Gegenftand ausgegoffen. Der ausgezeichnete Formfchneider Hieronymus Refch fchnitt die Platten. Um jene Zeit dürften auch die »öfterreichifchen Heiligen« entftanden fein; ebenfo die vier und zwanzig Blätter zum »kleinen Triumphwagen« des Kaifers, die Thaufing unferem Künftler beimifst. Im Jahre 1517 beftellte der »letzte Ritter«, der mit Vorliebe für feine eigene Verherrlichung forgte, den »grofsen Triumphwagen«, zu dem Pirkheimer die Angaben machte. Anfangs 1518 wanderte die Zeichnung, von der wir fchon gehandelt, nach Wien (jetzt in der Albertina); die Herausgabe im Holzfchnitt aber erlebte der Kaifer nicht mehr, die kalte und liebedienerifche Allegorie erfchien erft nach feinem Tode. Im Sterbejahr deffelben (1519) liefs der Künftler fein Portrait zweimal in Holzfchnitt ausgehen — kräftige Blätter.

Für Maximilian entftand 1515 auch Dürers Hauptwerk im ornamentalen

Zeichnen: die farbigen Randverzierungen zum Gebetbuche des Kaifers, wozu er felbft dreiundvierzig, Lucas Cranach am Schluffe acht Nummern lieferte, welche letztere übrigens, obwohl in Dürers Stile, deffen Blätter nicht erreichen. Diefe gehören allerdings zu feinen koftbarften und characteriftifchften Werken. Eine ftilgerechte Umrahmung darf man bei ihm freilich nicht fuchen, es find eben mit der Feder entworfene geiftreiche Capriccio's und Schreiberzüge, aber mit welchem Humor und welcher Sicherheit vorgetragen! Auf dem Reichstage zu Augsburg zeichnete er den Kaifer felbft: »hoch oben awff der pfaltz in feinen kleinen ftüble, do man zalt 1518 am mandach noch johannis tawffer«. Damals füllte fich auch fein Skizzenbuch mit einer Menge von Portraits vornehmer und angefehener Herren, die den Reichstag befuchten; fie find als Vifirungen für Medaillen im Profil nach links gewandt, gedacht, und befinden fich jetzt theils in Berlin, theils in Bamberg und Weimar — leider in mannigfach zerftörtem Zuftande. Die Menge der anderen Zeichnungen und Naturftudien ift fo grofs, dafs wir fie zu unferm Leidwefen hier einfach übergehen müffen.

Am 12. Juli 1520 trat Dürer feine Reife in die Niederlande an. Die Veranlaffung zu diefer neuen Fahrt hat er uns nicht mitgetheilt, doch wird ihn ohne Zweifel der Ruhm der flandrifchen Kunftblüte und dann die Hoffnung, feine Erzeugniffe dort gut zu verkaufen und diefelben in weiteren Kreifen bekannt zu machen, fortgezogen haben. Aufserdem mochte er noch mit dem jungen Kaifer Karl V. wegen der von den Nürnbergern verweigerten Weiterbezahlung feines Gehaltes zufammentreffen wünfchen. Eine grofse Anzahl feiner Blätter nebft folchen von Hans Baldung und Hans Scheufelein nahm er mit, daneben auch feine Frau und die Magd Sufanna, die nach Weibergebrauch eine Menge Gepäckes mit fich fchleppten. Sie fuhren über Forchheim nach Bamberg, wo ihnen der Bifchof einen Zollbrief fchenkte, der fie auf ihrer weiteren Reife den Main und Rhein hinunter bis Köln von den meiften der faft unglaublich häufigen Zollfchranken befreite. Am 2. Auguft langte die Reifegefellfchaft in der grofsen Kunftmetropole Antwerpen an, wo fie bei Jobft Plankfeld Herberge nahm. Grofse Ehren warteten hier Dürer's: am 5. Auguft luden ihn die Maler auf ihre Zunftftube, und als er zu Tifch geleitet wurde, ftand das Volk zu beiden Seiten, als führte man einen grofsen Herren. Er befuchte den berühmten Quintin Maffys und trat namentlich in Beziehungen zu Joachim Patenier, ferner zu dem ausgezeichneten Bildhauer der Statthalterin Margaretha, Konrad Meyt. Viel Merkwürdiges und bei ihm Unerhörtes hatte er anzuftaunen, fo die Häufer des Bürgermeifters und der Fugger, die Kathedrale, den Triumphbogen, der für Karl's V. Einzug errichtet wurde, die grofse Proceffion u. f. w. Am 26. Auguft fuhr er über Mecheln nach Brüffel, wo der berühmte Humanift Erasmus von Rotterdam feine Bittfchrift an den Kaifer auffetzte. Auch hier gerieth er über Allerlei, namentlich über die Merkwürdigkeiten, die man aus Amerika für den Kaifer gebracht hatte, ferner über einen koloffalen Fifchknochen in Verwunderung. Zugleich konnte er fich hier an Bildern von R. van der Weyden und Hugo van

der Goes weiden. Frau Margareth, die Statthalterin bewies ſich gnädig gegen ihn. Hier machte er auch die Bekanntſchaft Bernaert van Orley's, der ihn in Geſellſchaft anderer angeſehener Herren traktirte. Am 3. September kehrte er dann wieder



Die heil. drei Könige, das Chriſtuskind beſchenkend. Aus der kleinen Holzſchnittpaſſion.

nach Antwerpen zurück, wo er dem Einzuge Karl's V. bewohnte. Der Statthalterin ſchenkte er einen ganzen Druck von ſeinen Werken und zeichnete zwei Darſtellungen für ſie, auf daſs ſie günſtig für ihn bei ihrem Neffen rede. Nicht unintereſſant iſt es, daſs er damals auch mit einem Schüler Raphaels zuſammentraf, mit Tomaſo Vincidore von Bologna, der ihn und den er porträtirte.

Er benutzte die Gelegenheit durch denfelben ein vollftändiges Exemplar feines »Oeuvre« nach Rom zu fchicken, um dafür wieder von dort die Stiche nach dem Urbinaten zugefandt zu erhalten. Anfangs October ging er ohne feine Begleiterinnen nach Aachen, um bei Gelegenheit der Krönung Karl's V. (23. October) feine Angelegenheit zu betreiben. Doch auch hier kam er noch nicht zum Ziele, weshalb er fich nach Köln begab, wo gleichfalls grofse Feftlichkeiten zu Gunften des jungen Monarchen ftattfanden. Hier endlich wurde dem Vielgequälten »nach grofser Mühe und Arbeit« die Erhörung zu Theil: am 4. November 1520 befahl der Kaifer den Nürnbergern die Zahlung der rückftändigen Summen und die Weiterentrichtung der 100 Gulden jährlich. Dürer ermangelte nicht fich um zwei Weifspfennige die Tafel Meifter Stephan's auffperren zu laffen; es ift dies das merkwürdige Altarbild, das jetzt unter Stephan Loethener's oder Lochner's Namen im Kölner Dome hängt. Am 14. November ging es zu Schiffe bis Bommel, von da auf einem Bauernklepper bis Herzogenbufch; am 22. November traf er mit feiner Frau wieder in Antwerpen zufammen. Schon den 7. December wurde jedoch ein neuer Ausflug unternommen, nach Zeeland nämlich, um einen durch die Wafferfluth an's Land geworfenen riefigen Wallfifch zu fehen; aber umfonft: derfelbe war wieder fortgefpült worden. Am 14. December war er von Neuem in Antwerpen. Hier verbrachte er nun die Winterzeit in mannigfacher Gefellfchaft und allerlei Ehren; fo luden ihn nebft Frau Agnes am Faftenfonntag früh, den 10. Februar 1521, die Goldfchmiede zu Tifch, und auf die Nacht wohnte er dem Effen und der Maskerade bei dem alten Amtmann der Stadt, G. van de Werve, bei; der folgende Tag traf ihn bei einem anderen Banket und Mummenfchanz. Beim Herannahen des Frühlings, am 6. April unternahm er mit Hans Lieber und dem Maler Jan Ploos eine Fahrt nach Brügge und von da nach Gent; an beiden Orten empfingen ihn die Maler auf's Ehrenvollfte. Bilder der Jan van Eyck, Rogier, Hugo van der Goes, Hans Memling konnte Albrecht dabei bewundern. Der 11. April fah ihn wieder in Plankfelt's Herberge; den Umgang mit Patenier, mit Vincidore, Meyt u. A. fetzte er fort, auch kam er mit dem Miniaturmaler Ger. Horebout zufammen, deffen Tochter er ob ihrer Kunftfertigkeit höchlich bewunderte. Mitten aber in diefe anregende Zeit, die nur ftörend im April durch ein heftiges Fieber unterbrochen wurde, welches er fich wohl in der Sumpfluft Zeelands geholt hatte, traf ihn die Nachricht von der Gefangennahme Martin Luthers wie ein Blitzfchlag. Der Bekümmernifs feines Herzens machte er in feinem Tagebuche in einem längeren Erguss Luft, der in ergreifender Weife Zeugnifs ablegt von feiner Antheilnahme am Werk der Kirchenverbefferung und von feinem eigenen gläubigen treuen Herzen. »Lebt er noch?« fo ruft er aus »oder haben fie ihn gemordet — was ich nicht weifs — dann hat er das erlitten um der chriftlichen Wahrheit willen, weil er gezüchtigt hat das unchriftliche Papftthum, das da mit feiner fchweren Laft von menfchlichen Gefetzen der Freilaffung Chrifti widerftrebt; und auch darum hat er es erlitten, damit wir noch ferner alles deffen, was die Frucht unferes Blutes und Schweifses ift, wie bisher beraubt und ganz ausgezogen werden und daffelbe auf fo fchändliche und läfterliche Art verzehrt werde von müffig gehendem Volke, indefs die durftigen, kranken Menfchen darob Hungers fterben,

Und insbefondere ift mir noch das Schwerfte, dafs uns Gott vielleicht noch länger unter ihrer falfchen, blinden Lehre will bleiben laffen, welche doch nur die Menfchen, die fie Väter nennen, erdichtet und aufgefetzt haben; und wodurch uns das köftliche Wort Gottes an vielen Orten fälfchlich ausgelegt oder gar nicht vorgetragen wird erbarme dich unfer! Und wenn wir diefen Mann, der da klarer gefchrieben hat, und dem du folch' einen evangelifchen Geift gegeben haft, verloren haben follen, fo bitten wir dich, o himmlifcher Vater! dafs du deinen heiligen Geift wiederum Einem gäbeft, der da deine heilige, chriftliche Kirche allenthalben wieder verfammle, auf dafs wir wieder einig und chriftlich zufammenleben, und damit alle Ungläubigen, als da find Türken, Heiden und Kalikuten, unferer guten Werke wegen von felbft zu uns begehren und den chriftlichen Glauben annehmen. Du willft aber, o Herr! ehe du richteft, fo wie dein Sohn Jefus Chriftus durch die Priefter fterben mufste, um vom Tode zu erftehen und darnach gen Himmel zu fahren, dafs es gleichermafsen auch deinem Nachfolger Martin Luther ergehe, den der Papft mit feinem Gelde verätherifch gegen Gott um fein Leben bringt. Du aber wirft ihn erquicken. Und wie du darnach, o mein Herr! verhängteft, dafs Jerufalem dafür zerftöret ward, alfo wirft du auch diefe eigenmächtig angenommene Gewalt des römifchen Stuhles zerftören. Ach Herr! gieb uns darnach das neue, gefchmückte Jerufalem, das vom Himmel herabfteigt, wovon in der Apokalypfe gefchrieben fteht, das heilige, reine Evangelium, das nicht mit menfchlicher Lehre verdunkelt fei! Sieht doch ein Jeglicher, der da Martin Luther's Bücher lieft, wie feine Lehre fo klar und durchfichtig ift, wo er das heilige Evangelium vorträgt. Und darum find diefelben in grofsen Ehren zu halten, und nicht zu verbrennen; es wäre denn, dafs man feine Widerfacher, die allezeit die Wahrheit widerftreiten, auch in's Feuer würfe mit allen Opinionen, die da aus Menfchen Götter machen wollen; dabei aber doch fo verführe, dafs man dann wieder neue Drucke von Luther's Büchern hätte. O Gott! ift Luther todt, wer wird uns hinfort das heilige Evangelium fo klar vortragen? Ach Gott! was hätte er uns noch in zehn oder zwanzig Jahren fchreiben können!«

Am 7. Juni fuhr er mit Weib und Magd nach Mecheln, wo ihn die Statthalterin hre Koftbarkeiten, darunter Werke von Jan van Eyck und Jacopo de Barbarj, fehen liefs; obwohl aber Frau Margareth viel von Dürer zu Gefchenk erhalten hatte, war fie engherzig genug, ihn felbft leer ausgehen zu laffen. Am nächften Tage befand fich das Kleeblatt wieder in Antwerpen. Nun aber rückte der Tag der Heimkehr immer näher. Der Rath von Antwerpen hatte ihm einen jährlichen Gehalt von 300 Philippsgulden, die Steuerfreiheit, ein wohlgebautes Haus und Extravergütung alles deffen, was er etwa für die Stadt arbeiten werde, angeboten, wenn er bleiben wollte. Albrecht aber konnte fich nicht entfchliefsen, fein altes Nürnberg aufzugeben, das ihn doch, weifs Gott, höchft ftiefmütterlich behandelte. Von feiner Anfäffigmachung in Nürnberg an bis zum Jahre 1524 hatte er dafelbft nicht für 500 Gulden Arbeit bekommen, und davon war noch nicht ein Fünftheil Gewinn! Am 2. Juli, gerade als er abreifen wollte, liefs fich der flüchtige König Chriftian II. von Dänemark von ihm konterfeien, und den andern Tag nahm er ihn nach Brüffel mit, wo Dürer den Feftlichkeiten, die Kaifer und

König einander gaben, beiwohnte und den letzteren noch in Oel malte. Am 12. Juli trat er endlich die Rückreife von Brüffel nach der Pegnizftadt an. Trotz aller Ehren übrigens hatte er pekuniären Schaden in den Niederlanden, fo dafs er zu feiner Heimfahrt 100 Gulden entlehnen mufste. Wundern kann uns dies freilich nicht, denn unfer Meifter war nichts weniger als ein rechnender Kopf; er fchenkte feinen Freunden mit offener Hand und kaufte gern und viel, befonders merkwürdige Sachen, wobei ihm Uebervortheilungen nicht erfpart blieben.

In Nürnberg begannen damals mehr und mehr die Reformationsftürme fich geltend zu machen. Wie fehr Dürer auf Seiten Luther's war, haben wir gefehen; bei feinem vertrauten Umgange mit aufgeklärten Männern, wie Pirkheimer und Lazarus Spengler, kann dies auch nicht verwundern. In einem Briefe vom Jahre 1523 läfst er Ulrich Zwingli grüfsen; mit Melanchthon, der 1526 fich längere Zeit in Nürnberg aufhielt, verkehrte er fogar genauer. Seine Geldverhältniffe fcheinen während deffen, vielleicht hauptfächlich durch die Sparfamkeit feiner Frau, einen immer günftigeren Auffchwung genommen zu haben; fo legte er im Jahre 1524 bei dem Rathe von Nürnberg eine Summe von 1000 Gulden gegen fünfprocentige Verzinfung an. In dem bezüglichen Schreiben klagte er über die zunehmende körperliche Schwäche. Das wechfelnde Fieber, das er fich in Zeeland geholt, fcheint ihn nicht mehr verlaffen und die Schwindfucht nach fich gezogen zu haben; nach Pirkheimers Ausdruck war er zuletzt »ausgedörrt wie ein Schaub«.

Trotz diefer Kränklichkeit kam fein Tod, dem nur ein kurzes Krankenlager vorausging, Allen unerwartet. Er ftarb am 6. April 1528 und hinterliefs ein Gefammtvermögen von 6840 Gulden, das für die damalige Zeit recht anfehnlich genannt werden mufs. Freilich, was will diefe mit harter Anftrengung erworbene Summe gegen die Gelder fagen, welche moderne Maler, die fehr wenig fich mit Formenftudien plagen, von den Börfenkönigen und Kunfthändlern beziehen und noch mehr bezogen? Man begrub ihn auf dem St. Johanneskirchhofe, und Pirkheimer fetzte ihm eine einfache Grabfchrift. Sandrart brachte 1681 das Grabmal wieder in Stand und fügte eine neue Infchrift hinzu. Am 22. Mai 1840 endlich wurde zu Nürnberg fein Standbild enthüllt, das Meifter Rauch modellirt hatte.

Im farben- und naturfreudigen Niederland war Dürern eine neue Welt aufgegangen; er kam zu der Ueberzeugung, dafs feine früheren Werke in ihrer Buntheit und häufig feltfamen Form nicht das höchfte Ziel der Kunft feien, fondern ein enger Anfchlufs an die Natur und ihre Einfachheit. So fprach er fich gegen Melanchthon aus. Diefe Anfchauungen blieben aber nicht blos Theorie: gerade den letzten Jahren Dürers verdanken wir herrliche Werke, feine Formengebung wurde gröfser, die malerifche Behandlung gediegener. Aus dem Altarwerke, von 1523, das fich jetzt zum Theil in der Münchener Pinakothek, zum Theil in Frankfurt und in Köln befindet, würde man allerdings einen befonderen Fort-

ſchritt nicht ſchlieſsen; namentlich die Geſtalten der Heiligen Joſeph, Joachim, Simon und Lazarus ſind überaus häſslich in der Form und gläſern in der Farbe. Wenig anmuthend iſt auch die Maria mit dem Kinde in den Uffizien zu Florenz, die Modellirung daran iſt allerdings vorzüglich. Wohl aber ſieht man in den berühmten, auch wohl als die »vier Temperamente« bezeichneten Darſtellungen der »Vier Apoſtel«, daſs die neu gewonnenen Anſchauungen bei ihm in Fleiſch und Blut übergegangen waren. Der Künſtler wollte in jenen Geſtalten ſein evangeliſches Glaubensbekenntniſs, ſeine Anhänglichkeit an die Reformation beweiſen, das erſieht man deutlich aus den Unterſchriften, die er durch Neudörfer verfertigen lieſs. Was lag ihm zugleich im Geiſte der Zeit näher, als die Temperamente, die jene Zeit in ihrer Neigung zu dürftiger und ſchematiſcher Claſſificirung annahm, darzuſtellen? Daſs er dies gewollt, kann wohl keinem Zweifel unterliegen. Vier Gottesmänner ſind es; auf der linken Tafel ſtehen Johannes und Petrus, auf der anderen Paulus und Marcus, und zwar ſo, daſs Petrus und Marcus nur in zweiter Linie erſcheinen. Der Preis gebührt dem Johannes; andächtig und tiefſinnend lieſt er in der heiligen Schrift, die er kräftig gefaſst hält; ſeine Züge ſind edel und charactervoll; ſein Haupt wird von Locken umwallt. Und wie einfach bewegt iſt die ganze Stellung, wie breit, wie ohne das berüchtigte Geknitter der Faltenwurf, wie ſpiegelt die Gewandung den Körper wieder! Nicht ganz kommt ihm der Paulus gleich. Allerdings ſind auch deſſen Züge groſsartig und energiſch, doch iſt das herausblickende Auge bei dieſer Stellung des Geſichtes nicht ohne Manier, und der weiſse Mantel, ſo breit er auch herabfällt, erinnert immerhin etwas an das Gewand, welches man über den Gliedermann wirft. In jeder Beziehung ſieht man die niederländiſchen Eindrücke; der weiſse Mantel des Paulus mit ſeinen bläulichen Schatten und dem ſteinartigen Charakter nicht minder als das rothe Obergewand des Johannes und das Nackte ſind in ihrer rundlichen Modellirung, ihrer maleriſchen Behandlung nur als Früchte des Aufenthaltes in Flandern denkbar. Das Werk iſt im



Johannes und Petrus.
(Pinakothek in München.)

Ganzen gut erhalten, doch bleibt es fehr zu beklagen, dafs das Grün im Untergewand des Johannes die bekannte molekulare Störung erlitten und dadurch das Gemälde unharmonifch gemacht hat. Gerechten Grund hatte Dürer, auf dies Werk ftolz zu fein, und mit Fug durfte er an den Nürnberger Rath, dem er es zum Gefchenke anbot, fchreiben, dafs er mehr Fleifs darauf verwandt habe, als auf andere Gemälde. Der Rath verehrte ihm feinerfeits 100 Gulden, der Frau Agnes zwölf und dem Gehülfen »pro bibalibus« zwei. Dürer hatte feiner Vaterftadt ein würdiges Andenken hinterlaffen wollen, feine ganze Kunft hatte er aufgeboten, und doch überliefs die Undankbare das herrlichfte feiner Gemälde, diefe Quinteffenz feines Könnens, im Jahre 1627 dem Kurfürften Maximilian von Baiern! Zum Erfatz liefs der Letztere durch den Maler J. G. Fifcher Copien für die Stadt anfertigen, die, mit den originalen Unterfchriften verfehen, noch heutigen Tages in Nürnberg hängen.

Merkwürdig fruchtbar war überhaupt das Jahr 1526: aufser den genannten Werken fchuf der Künftler damals noch drei Bildniffe. Berühmt vor Allem ift unter diefen das des fiebenundfünfzigjährigen Hieronymus Holzfchuher, noch jetzt im Befitz diefer alten Patricierfamilie zu Nürnberg. Wie energifch blickt der Dargeftellte, deffen Haar und Bart bereits die Silberfarbe tragen, aus dem Bilde, wie leuchten feine Augen! Wie ift die Zeichnung, die Modellirung fo tüchtig, die Auffaffung fo grofsartig und doch fo natürlich einfach! Ein Meifterwerk ift auch das Bildnifs des Bürgermeifters Jacob Muffel, welches früher im Pommersfelden hing. Unerfreulich dagegen wirkt das Portraït des Johann Kleeberger im Belvedere zu Wien. Dürer ftellte ihn als Büfte in einer Rundung dar, ein unglücklicher Einfall, da gerade die Formenauffaffung unferes Künftlers den plaftifchen Stilgefetzen widerfpricht, die man aus der Antike fich abftrahirt hat; die Wahrheit der Farbe ift der Modellirung geopfert; der Fleifchton erfcheint fahl, die Schatten grau. Den letzten Lebensjahren Dürers wird der Chriftus mit der Weltkugel angehören, der fich jetzt im Befitze des Kunfthändlers Pofonyi zu Wien befindet. Da in der That die Karnation darin — jetzt leider von einem Unberufenen retufchirt — von Dürer nur untermalt, und das Monogramm noch nicht zugefügt war, fo fcheint das Bild der unvollendete Salvator zu fein, von dem Imhof's Inventar berichtet.

Auch im Kupferftich und Holzfchnitt fchuf er in diefer letzten Periode höchft Bedeutendes. Von feinen heiligen Chriftophorusgeftalten — überhaupt ein undankbarer Gegenftand — find wir zwar nicht befonders entzückt, defto mehr von feiner Heiligenfolge: die Heiligen Bartholomäus, Simon (beide 1523) und Philippus, deren Auffaffung viel von der Gröfse der »Vier Apoftel« an fich trägt. Hervorragende Werke entftanden von 1523—26 auch im Porträtkupferftich; unübertroffen in diefer Weife find namentlich der grofse Cardinal, Friedrich der Weife und der höchft vollendete Willibald Pirkheimer; im Blicke zu ftarr und leblos erfcheint dagegen Philipp Melanchthon, während Erasmus von Rotterdam der feineren Auffaffung und geiftigen Vertiefung ermangelt, befonders in den plumpen Händen. Ein grofses Blatt, Chriftus am Kreuze, konnte der Künftler nur noch im Umriffe vollenden; zu dem Johannes benutzte er die 1523 gemachte Zeichnung, die unverkennbar die Figur Luthers enthält. Abweichend von Dürers

andern Chriſtusdarſtellungen dieſer Art, weshalb ſogar das Blatt als unächt betrachtet wurde, erſcheint der Erlöſer hier: nicht als Mann der Schmerzen, Mitleid erregend, ſondern als triumphirender Gott, dem man Verehrung zollen muſs. Unter den Holzſchnitten ragt namentlich die anmuthige heilige Familie von 1526 hervor, dann aber vor Allem das berühmte Bildniſs des Ulrich Varnbüler (1522), deſſen groſse Auffaſſung mit hinreiſsender Macht den Beſchauer feſſelt. Viele Holzſchnitte, auf die wir nicht näher eingehen können, finden ſich in ſeinen weiter unten zu erwähnenden Schriften.

Von der niederländiſchen Reiſe ſtammen ferner eine Menge Zeichnungen; doch iſt auch noch aus ſpäterer Zeit allerlei von ihm erhalten, beſonders meiſterhafte Bildniſſe; in der Ambraſer Sammlung befindet ſich die colorirte Zeichnung eines Traumes, den er i. J. 1525 in der Nacht vom 30. zum 31. Mai gehabt, und den er für eine Prophezeiung hielt: Groſse Waſſermaſſen, die ſich auf die Erde ſtürzen.

Aber unſer Künſtler war nicht blos Maler, Zeichner und Kupferſtecher, er war auch Bildhauer, wenngleich er ohne Zweifel dieſe Kunſt nur nebenher betrieb. Daſs er ſie aber geübt, darüber haben wir ſein eigenes Zeugniſs, indem er ſich in einem Briefe an Spalatin vom Jahre 1520 bereit erklärt, aus Hirſchgeweihen zwei Leuchter zu verfertigen. Auch ſchenkte er in Antwerpen dem Factor von Portugal ein »kleines, geſchnittenes Kindlein«, was er vielleicht ſelbſt gearbeitet hatte. Es werden noch heutzutage verſchiedene Sculpturwerke als Arbeiten Dürers ausgegeben, doch glaube ich nicht, daſs ſeine Urheberſchaft auch nur bei Einem vollkommen ſicher wäre.

Auch architektoniſche Kenntniſſe beſaſs er, wenngleich er wohl ſchwerlich einen Bau, wenigſtens einen gröſseren, ſelbſt geführt hat. Zu jener Zeit darf uns dieſe Vielſeitigkeit überhaupt nicht in Erſtaunen ſetzen: ſehr viele Künſtler pflegten Maler, Bildhauer, Architekten in Einer Perſon zu ſein. Selbſt mit dem Feſtungsbau beſchäftigte er ſich und hat ein Buch darüber geſchrieben. Sein ſcharf beobachtender Blick führte ihn hier zu Motiven, die zum Theil erſt in unſerm Jahrhundert durch das neupreuſsiſche Befeſtigungsſyſtem ihre Ausbildung erfuhren: ſo ſind bei ihm bereits das Polygonalſyſtem, die Caponieren und die detaſchirten Forts angedeutet, während die Kriegsbaumeiſter noch lange nachher an unvollkommeneren Formen feſthielten. Seine Vorſchläge gingen allerdings kaum in die Praxis über; der Grund mag in der Uebertreibung ſeiner Dimenſionen liegen, die zu wenig den Verhältniſſen Rechnung trugen. Das bezügliche Werk erſchien im Jahre 1527. Schon drei Jahre vorher hatte er ſeine Unterweiſung in der Meſskunſt herausgegeben; in ſeinem Todesjahr aber kam die Proportionslehre, mit deren Studien er ſich ſeit langer Zeit beſchäftigte, in den Buchhandel. Man ſieht hieraus, daſs Dürer ſeine letzten Jahre, namentlich 1527 und 28, zu ſchriftſtelleriſchen Arbeiten benützte. Beiläufig ſei hierbei erwähnt, daſs er auch den Pegaſus beſtieg, wenn auch nicht mit beſonderem Glück; Verſe von ihm haben ſich aus den Jahren 1509 und 1510 erhalten.

Werfen wir zum Schlufs einen Blick auf die allgemeinen Verhältniffe, welche Dürers Kunftweife beftimmten!

In Italien war zur Zeit feiner Jünglingsjahre, die ja für die Aufnahme neuer Ideen entfcheidend find, die Renaiffance zur vollftändigen Geltung gebracht; in Deutfchland aber herrfchte noch die Gothik und zwar in ihrer ausgeartetften Form. Freilich läfst fich nicht leugnen, dafs gerade in jener Zeit doch noch höchft originelle, malerifche und von reicher Phantafie zeugende Bauten entftehen, aber der ftreng richtende Kunftfreund wird auch diefen Gebilden den reinen Kunftbegriff abfprechen müffen. Dafs die Gothik die breiten Mauerflächen der Kirchen befchränkte und ihre Stelle zum grofsen Theile den Fenftern zuwies, konnte nur dazu beitragen, der Malerei im Norden einen kleinen Charakter zu geben. Es war diefer dadurch verwehrt, fich an den ftrengen Formen und der Grofsräumigkeit der Architektur einen breiteren Stil zu bilden; denn bekanntlich geht gerade von der monumentalen Kunft die freiere, höhere Auffaffung der anderen Künfte aus. Die Glasmalerei kam dadurch allerdings zur Blüte; fo fehr man aber auch ihre bezaubernde Wirkung anerkennen mufs, mit der in ihrer Weife keine andere Malerei konkurriren kann, fo mufs man fich doch geftehen, dafs fie in Betreff der künftlerifchen Durchbildung hinter dem Fresco oder Staffeleibild erheblich zurückfteht. Das fpröde Material drückt ihr immer etwas Handwerksmäfsiges auf. Darin jedenfalls wirkt fie auch nicht günftig, dafs ihre bunte fchimmernde Farbenpracht den Sinn für harmonifche Stimmung nicht aufkommen liefs; fie zwang geradezu die Tafelgemälde zur Concurrenz darin. Ein im Rembrandt'fchen Sinne gemaltes Bild wäre zur Zeit der Glasmalereiblüte undenkbar. Es darf wohl ohne Zweifel angenommen werden, dafs die Buntheit der altdeutfchen Gemälde, zum guten Theil auf der bewufsten oder unbewufsten Nachahmung der Glasbilder beruht. Und wir müffen leider fagen, dafs gerade Dürer einer der fchlimmften war, die mit glasartig bunten Farben hantirten; unter den befferen Malern Deutfchlands wüfsten wir uns fogar keines Schlimmeren zu erinnern. So brachte die Architektur der Gothik eine ganz eigenartige Wirkung auf die Schwefterkünfte hervor, und es konnte nicht fehlen, dafs mit der Ausartung der Baukunft fich zugleich auch jene kleinlichen Formen, jenes roh naturaliftifche oder bizarr phantaftifche Ornament in den andern Künften bemerkbar machten, um fo mehr als die Vorbilder der Antike kein Gegengewicht, wie in Italien, boten. Waren auch in diefem Lande faft ausnahmlos nur Werke der römifchen Zeit bekannt, fo fpiegelte fich doch in diefen noch der Abglanz der harmonifchen, ewig künftlerifchen Auffaffung der Hellenen lebhaft genug, um einen Halt zu gewähren und die Renaiffance in ihrer vollen Schönheit erftehen zu laffen. Nur fpärlich drangen damals nach Deutfchland die Boten der neuen künftlerifchen Lehre, und erft nach 1510 gewann fie auch hier eine weitere Verbreitung und fchliefslich die Herrfchaft. Aber freilich war die deutfche Renaiffance nicht fo folgerichtig entwickelt, als die italienifche; fie hatte bei uns eben keine organifche Enftehung; die Vorbilder wurden zum grofsen Theil mifsverftanden, und gothifirende Details blieben noch lange wach, ja häufig war der Kern noch gothifch.

So fällt Dürers Wirkfamkeit alfo noch in die Zeit der ausgehenden Gothik,

ſie iſt wohl ſchon beſchienen vom Sonnenglanz der italieniſchen Kunſt, aber noch unfähig dieſelbe in voller Wahrheit aufzunehmen. In ſeiner phantaſtiſchen Richtung, ſeinem bunten Schnörkelweſen, ſeiner Unbehülflichkeit in ſtilgerechter Compoſition u. ſ. w. kündigten ſich deutlich die Zuſammenhänge mit dem ſpäteſten Mittelalter an. Wie kam es aber, wird man ſagen, daſs ſich gerade



Dürers Frau. Silberſtiftzeichnung in der k. k. Hofbibliothek zu Wien.

an die abſterbende Architektur ein ſo bedeutendes Talent knüpfte? Wenn die erſte im Verlöſchen begriffen war, wie konnte ſich an ihr ein lebendiges Feuer entzünden? Darauf muſs man eben entgegnen, daſs gerade die ſtreng geſchloſſene, ſpiritualiſtiſche Gothik des 13. und 14. Jahrhunderts ein reiches maleriſches Leben verhinderte; ein unbefangenes Naturſtudium, ein offener Blick für die verſchiedenen Erſcheinungsformen des Lebens, wovon ſtets die Kunſt ihren Ausgang

nehmen mufs, lag nicht im Geifte jener Zeit. Erft als fich die Strenge des gothifchen Stils gelöft hatte, gewann man den unbefangenen Blick für die Natur wieder; das unvergleichliche Brüderpaar van Eyck erfindet im blühenden Niederland die neue Technik und erobert der Natur ihre vollen Rechte zurück. Jan van Eyck malt nicht blofs religiöfe Gemälde, fondern auch Porträts und Genrebilder; man darf wohl fagen: er ftudirte jedes Ding, das ihm auf feinem künftlerifchen Wege lag, getreu nach der Natur. Begreiflich, dafs die neue Kunft einen Triumphzug durch Deutfchland hielt und feit 1450 Alles in ihre Bahnen zog. In Oberdeutfchland, das ja hier vorzugsweife in Betracht kommt, bildeten fich auf Grundlage der flandrifchen Kunftmalerfchule hauptfächlich Nürnberg, Kolmar, Ulm und Augsburg; die fränkifche Schule bunter, roher, die fchwäbifche feiner von Empfindung und zum Theil noch mehr berührt von der alten mittelalterlichen Weife. Nun entftand der Kupferftich, der feine Geburt wohl Deutfchland verdankte, jedenfalls aber dafelbft feine erften Blüthen entfaltete (Meifter E. S., Martin Schongauer). Der Holzfchnitt, deffen Erfindung allerdings hinter die van Eyck zurückgeht, gewann ein kunftgemäfseres Anfehen, und gerade in Nürnberg entfaltete fich nach Zeichnungen von Wolgemut und Pleidenwurf in den Blättern der Schedel'fchen Chronik fo ziemlich die erfte namhaftere künftlerifche Thätigkeit. Ungefähr zu gleicher Zeit mit dem Aufkommen des Kupferftiches machte Gutenberg die weltbewegende Erfindung des Buchdruckes. Es ift wohl nicht nöthig zu fchildern, wie unabfehbar die Folgen waren: Bildung, neue Ideen wurden in die weiteften Kreife getragen; der Humanismus blühte, die gelehrten Studien gewannen in Deutfchland mehr und mehr Raum, die Kunft erhielt neue Stoffe, die Periode der Buchilluftration — für Holzfchnitt und Kupferftich von epochemachender Bedeutung — begann. Und mitten hinein in diefe Gährung fielen die kühnen Seefahrten der Portugiefen und Spanier, die Entdeckung des Seeweges nach Oftindien und die Amerikas: neue Welten thaten fich dem erftaunten Blicke auf, und die Wunderdinge, die man fich davon erzählte, mufsten fruchtbar auf die Phantafie wirken. So war das 15. Jahrhundert in Kunft und Literatur, Gewerbe und Handel eine Geburtsftätte neuer Anfchauungen — ewig denkwürdig im Verlauf der Weltgefchichte. Ein freierer Hauch ging durch die Welt, eine jugendliche Frifche. So konnte die Blüthe der deutfchen Kunft im Beginne des 16. Jahrhunderts reifen, und fo konnte zu gleicher Zeit der fiegreiche Kampf gegen die kirchliche Autokratie und Geiftesknechtfchaft eingeleitet werden. Es war nur confequent, dafs gerade in Deutfchland, wo der Buchdruck und die demokratifche Kunft des Holzfchnittes, die ihre Erzeugniffe in die ärmfte Hütte dringen laffen konnten und der Polemik ungeahnte Waffen bot, die Reformation ihren Urfprung und hauptfächlichften Sitz hatte. Ein nationaler Herrfcher damals an der Spitze und die Qualen des dreifsigjährigen Kriegs, fowie in unferem Jahrhundert das neue Aufflackern des Streites gegen die Volksverdummung, die erbitterten Kämpfe ftaatlicher Selbftändigkeit gegen die Bevormundung eines auswärtigen Kirchenfürften, der frei forfchenden Wiffenfchaft gegen überkommenen Aberglauben wären uns erfpart geblieben! Aber leider trugen die polititchen Verhältniffe Deutfchlands damals ein kleinliches Gepräge, dem felbft Maximilian I. nicht zu wehren vermochte.

Doch erkannte man in dem »letzten Ritter« wenigftens noch einen thatkräftigen Charakter, der fich auch die Pflege der Kunft angelegen fein liefs. Burgkmair, Dürer u. A. erfreuten fich feiner Aufträge, wenn auch mehr zu des Kaifers Verherrlichung als der felbftlofen Unterftützung halber, denn grofsartige Gefichtspunkte fehlten ihm dabei gänzlich. In den deutfchen Städten war ebenfo wenig das Bewufstfein der Nothwendigkeit einer umfaffenden Förderung der Kunft erwacht; die Magiftrate konnten fich über die Schranken einer fpiefsbürgerlichen Anfchauung nicht hinausfchwingen: auch fie verfäumten durch Beftellungen in grofsartigem Mafsftabe und nach weitgreifenden Gefichtspunkten die Kunft zu höheren Zielen zu lenken. Bei den Fürften, Herren und reichen Privatleuten fah es ebenfalls zumeift recht kleinlich aus. So mancher deutfche Künftler wird die Gefühle getheilt haben, von denen bewegt Dürer 1506 in Venedig über den grellen Unterfchied der Stellung klagt, die der deutfche Künftler zu Haufe gegenüber feinen italienifchen Genoffen einnahm. Und dazu kamen dann auch noch die mittelalterlichen Zunftverhältniffe, die handwerklichen Anfchauungen. So ernft es Dürer mit der Kunft nahm, dem Banne des Handwerklichen konnte felbft er nicht vollftändig entfliehen.

Mit einem feltfamen Gemifche von Bewunderung und unangenehmen Gefühlen betrachten wir feine Werke. Lebenskräftige Phantafie und Unbehülflichkeit der Anfchauung, Zartheit und Rohheit der Empfindung gehen bei ihm Hand in Hand. Ganz mit Unrecht hat man ihm auch tieffinnige Gedanken unterfchoben: Dürer war kein philofophifcher Geift des 19. Jahrhunderts, er war eine ächte Künftlernatur. Und gerade bei Werken, wie der Melancholie, der Nemefis u. f. f., dürfen wir ficher fein, dafs er fie nach Angabe von Gelehrten machte. In feinem Fache aber gab er fich einem raftlofen Studium hin, ftrebte er nach neuen Motiven, nach umfaffender Naturkenntnifs: einer der gröfsten Charaktere, die die Kunft gefehen, ein Genie in des Wortes vollfter Bedeutung. Wie fticht fein treuer Fleifs ab von den italienifchen Manieriften und Barockkünftlern, die in ganzen Schaaren die einmal angelernten Formen prahlerifch wiederholen, ohne auf die Natur zurückzugehen! Es ift ein eigner Reiz, Dürers Zeichnungen durchzufehen, zu deren Anfertigung er fich verfchiedenfter Techniken bediente. Am geringften ift feine Bedeutung gerade in der Malerei. Er befafs eben eine zu mangelhafte Ausbildung im Coloriftifchen, fo dafs in den Gemälden das zeichnerifche Element überwiegt; und was in der Jugend bei ihm verfäumt war, holte er fpäter nie mehr vollkommen nach. Der Bauerngefchmack in der Farbe, die platte Behandlung der Modellirung, die unfchönen Gefichter und Formen, die fich bis in die Fratzenhaftigkeit verfteigen können, wirken zum Theil höchft abftofsend. Das ungewöhnliche Talent ift natürlich auch in ihnen nicht zu verkennen, und namentlich die »Vier Apoftel« erheben fich bis an's Grofsartige, aber man betrachte auch bei diefen z. B. die Bildung der Zehen des heiligen Johannes, um fich fagen zu müffen, dafs auch hier der volle monumentale Stil mangele. Ungleich gröfser ift Dürers Bedeutung für den Kupferftich und Holzfchnitt, Kunftgattungen, die allerdings gegenüber der Malerei einen untergeordneten Rang einnehmen. Auf feinen Schultern fteht die ganze nachfolgende Kunftentwickelung diefer Art, und zwar nicht blos in Deutfchland, wo er allerdings feine

unmittelbaren Schüler fand, fondern überall. Für feine phantafievolle Natur waren auch die vervielfältigenden Künfte das angemeffenfte Ausdrucksmittel. Hier konnte er ungebunden die Fülle feiner Anfchauungen, feine Phantaftik, feinen Humor, kurz fein ganzes Wefen, ausftrömen. Dafs wir es aber allerdings auch hier zu keinem völlig reinen Eindrucke bringen, ift felbftverftändlich: der mangelhafte Formenfinn der altdeutfchen Kunft, der häufig in wahre Brutalität übergeht, die Richtung auf das Einzelne, die das Ganze zu keiner freien Wirkung zufammenfafst, machten fich auch hier in gröfserem oder geringerem Grade geltend. Natürlich am meiften bei Vorwürfen, bei welchen man an die grofsen Formen der Antike gewohnt ift. Und auch bei den anderen dürfen wir nie vergeffen, dafs fie den Aufgaben der höchften Kunft, die Vorgänge entfprechend zu idealifiren, nur ausnahmsweife nahe kommen.

Dürer war jedoch nicht blofs ein grofser, charaktervoller Künftler, er war auch ein gebildeter aufgeweckter Geift; Leute wie Pirkheimer, Spengler, Melanchthon u. f. w. hätten ihn fonft gewifs nicht ihres nähernen Umganges gewürdigt. Aber auch ein braver Menfch war er. Seine Tagebücher geben davon das lautefte Zeugnifs; mit rührender Liebe hing er an Vater und Mutter und feinen Freunden. Sein eheliches Verhältnifs ift feit den Tagen Joachim's von Sandrart (Teutfche Academie. 1675. I. pag. 229) entftellt worden. Aus einem Briefe Pirkheimers an den kaiferlichen Baumeifter Tfcherte in Wien, welcher fchwere Anklagen gegen Frau Agnes enthält, fabrizirte er einen ganzen Roman, und alle fpäteren Biographen find ihm gefolgt. Es ift das Verdienft Moritz Thaufing's, nachgewiefen zu haben (Zeitfchr. f. bild. Kunft, Bd. IV), dafs die Pirkheimerfchen Befchuldigungen eine fchwere Verletzung der Wahrheit find, und dafs die Dürer'fche Ehe nichts weniger als unglücklich gewefen. Dafs die Dürerin in jungen Jahren eine Schönheit war, und dafs fie Spuren davon bis in's Alter bewahrte, beweifen die mehrfach von ihr erhaltenen Portraits. Unfer Holzfchnitt reproducirt eine Silberftiftzeichnung der k. k. Hofbibliothek in Wien, welche auf der Rückkehr aus den Niederlanden im Sommer 1521 »auf dem Rhein, bei Boppard« entftand, wie die Auffchrift (awff dem rin mein weib pey popart) angiebt. Er ift im Gefammteindruck ftrenger und ernfter als andere Portraits. — Um endlich Dürer's hohes Bild ganz zu vollenden: auch körperlich war er von ungewöhnlicher Schönheit; ftattliche Figur, ausdrucksvolles Geficht, feingebildete Hände zierten ihn. Er bildet des deutfchen Vaterlandes Stolz, deffen ächtefter Sohn er ift; auch in den trübften Zeiten der deutfchen Kunft, wo man vornehm auf die alten Maler herabfah, war er unvergeffen und wird es hoffentlich immer bleiben.

VIII.

DIE

MALER DER DEUTSCHEN RENAISSANCE UNTER DEM EINFLUSSE DÜRER'S.

(DEUTSCHE KLEINMEISTER.)

Von

Adolf Rofenberg.

Die deutschen Kleinmeister.

Der Einflufs Dürer's auf die deutfche Kunft in der erften Hälfte des 16. Jahrhunderts erftreckte fich weit über die Grenzen feines engeren Vaterlandes hinaus. In Weftfalen, in Schleswig, in Dänemark, im Herzogthum Preufsen waren Maler, Kupferftecher und Zeichner thätig, welche der grofse Geift des Nürnberger Meifters unwiderftehlich in feine Bahnen geriffen. Die künftlerifche Wirkfamkeit Dürer's ift der Markftein zweier Epochen. Er hob noch einmal die ältere deutfche Kunft, die man als gothifche bezeichnen mag, auf diejenige Höhe, welche ihr zu erreichen befchieden war, und zeigt fich in feinem fpäteren Entwickelungsgange zugleich als verftändnifsvollen Jünger und bald als Meifter in der neuen Kunftrichtung, welche fich von Italien aus über Deutfchland verbreitete. In feiner mittleren Zeit ging die neuere Richtung noch unvermittelt neben der älteren her und erft die letzten Jahre feiner Thätigkeit fahen Kunftgebilde reifen, welche den Stempel harmonifcher Vollendung an fich tragen. Dafs diefe Werke zum gröfsten Theile Portraits find, ift ein natürliches Ergebnifs feiner Begabung, welche vorzugsweife das Charakteriftifche der Erfcheinung zu erfaffen und wiederzugeben verftand, und der Einwirkung der Renaiffance, welche das Recht und die Bedeutung des Individuums zuerft hervorgehoben und ficher geftellt hatte. Die Energie der Charakteriftik, welche Dürer bisweilen hart an die Grenze der Carricatur ftreifen liefs, war der Damm, welcher fich dem mächtigen Strome, der über die Alpen kam, mit Erfolg entgegenftemmte. Wo fie das Erbtheil der folgenden Generation blieb, erwies fie fich als fchützendes Palladium gegen die nivellirende Gewalt der Renaiffance.

Die unmittelbaren Nachfolger Dürer's find die Künftler der deutfchen Renaiffance. Holbein, der gröfste unter ihnen, verliefs zu früh die Heimat, um einen nachhaltigen Einflufs auf feine Zeitgenoffen und die folgende Generation zu gewinnen, und fo blieb des grofsen Nürnbergers Einflufs, der fich mit dem immer mächtiger werdenden der Renaiffance kreuzte, bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus der allein wirkfame. Mit dem Zeitpunkte, mit welchem feine Einwirkung aufhört und die der Renaiffance mafsgebend wird, hört zugleich die deutfche Kunft auf, Anfpruch auf originale Bedeutung zu machen.

Nach dem Vorgange der Kupferftichfammler hat man fich gewöhnt, die Maler der deutfchen Renaiffance mit dem Namen der »Kleinmeifter« zu bezeichnen. Man leitete diefe Benennung von dem meift geringen Umfange ihrer Kupferftiche ab, nach denen zugleich auch ihre kunfthiftorifche Bedeutung fixirt wurde. Mit

dem Fortſchritte der hiſtoriſchen Forſchung erweiſt ſich aber dieſe Bezeichnung als eine unpaſſende und unbequeme. Die Renaiſſance iſt das Merkmal, welches für die Epigonen Dürer's charakteriſtiſch iſt, und deshalb faſſen wir die geringeren Meiſter des 16. Jahrhunderts in unſerer Schilderung als die Maler der deutſchen Renaiſſance zuſammen. Daſs der gröſsere Theil von ihnen ſeinen hauptſächlichen Ruhm durch Kupferſtiche und Holzſchnitte erworben, kommt erſt in zweiter Linie als zufälliges Moment in Betracht.

Es war die Noth des Lebens und die ſocialen Verhältniſſe Deutſchlands, welche dieſe Meiſter zwangen, ihre Thätigkeit vorzugsweiſe dem Kupferſtich, dem Holzſchnitt reſp. der Zeichnung für denſelben und der Bücherilluſtration zuzuwenden, und ſo kam es, daſs die eigentlich maleriſche Technik unter ihren Händen keine weitere Ausbildung erfuhr, während die Kupferſtecherkunſt auf eine Höhe ſeltener Vollendung gebracht wurde. Die religiöſen Wirren in Deutſchland hatten der Tafelmalerei einen empfindlichen Stoſs verſetzt. Man verlernte allmälig, Kirchen und Klöſter mit frommen Stiftungen von Künſtlerhand zu bedenken, und die Geiſtlichkeit hielt das Erworbene feſt, weil die unruhigen Zeitläufte jeden neugeſchaffenen Beſitz fraglich machten. Die Fürſten, der Adel und die reichen Kaufherren, welche ſich ohnehin nicht durch ein hervorragendes Mäcenatenthum auszeichneten, wendeten — mit wenigen Ausnahmen — ihre Gunſt italieniſcher Kunſt und italieniſchen Künſtlern zu. Kunſtſammlungen gehörten in Deutſchland zu den gröſsten Seltenheiten. Raimund Fugger in Augsburg beſaſs eine ſolche von Antiquitäten und Gemälden, die er aus Italien hatte kommen laſſen. Beatus Rhenanus, welcher uns eine begeiſterte Schilderung von dieſen Herrlichkeiten hinterlaſſen hat, erwähnt mit Lob eine groſse Anzahl Portraits von einem gewiſſen Lucas Cronburger. Das Portrait erfreute ſich noch des gröſsten Beifalls, ja es fängt erſt jetzt an, ſich bei Hoch und Niedrig einzubürgern. Wer nicht Geld genug beſaſs, um ſich in Oel malen zu laſſen, lieſs ſein Conterfei in Kupfer ſtechen oder in Holz ſchneiden und vervielfältigen. Der Herzog Ludwig von Bayern hatte ſich eine Portraitgalerie ſeiner Ahnen und ſeiner Verwandten angelegt und die Bilder von dem geſchickten Barthel Beham malen laſſen. So bot das Portraitiren den Künſtlern einigen Erſatz für das verlorene Gebiet der religiöſen Kunſt.

Die reichlichſte Quelle des Verdienſtes war jedoch der Kupferſtich und der Holzſchnitt. Hier konnte der Künſtler an die groſse Maſſe des Volkes appelliren, bei welchem er ſtets ein geneigtes Gehör fand, hier konnten ſich Genialität und Neigung ungehindert und frei ergehen, hier brachte die Concurrenz und der Kampf um das Daſein ein fröhliches, raſtloſes Schaffen in Fluſs. Deshalb bilden die Kupferſtiche und Holzſchnitte des 16. Jahrhunderts die ergiebigſte und ſicherſte Quelle für die Kunſtgeſchichte dieſes Zeitraums.

Eine geſchäftige Tradition und die mangelhafte kritiſche Thätigkeit ſpäterer Jahrhunderte hat einen groſsen Theil der ſogenannten Kleinmeiſter oder der Maler der deutſchen Renaiſſance, wie wir ſie nennen wollen, in unmittelbare Verbindung mit Dürer gebracht, ſo daſs einige derſelben als ſeine Schüler genannt werden, während von andern berichtet wird, daſs ſie eine Zeit lang als Gehilfen bei ihm arbeiteten. Man hat ſich auf Grund ſolcher Ueberlieferungen

einen ziemlich weiten Begriff von der »Werkſtatt« Dürer's gemacht und ihr einen Umfang verliehen, den ſie in der That nie beſeſſen hat. Das Richtige wird auf der entgegengeſetzten Seite zu ſuchen ſein. Nur der kleinere Theil dieſer Meiſter iſt mit Dürer perſönlich in Berührung gekommen, der gröſsere hat ſeine Ein-



Ehrenkranz Kaiſer Maximilian's.
Zeichnung von Hans von Culmbach mit Correkturen Dürer's.
(Original im Berliner Kupferſtichkabinet.)

wirkung durch ſeine Kupferſtiche und Holzſchnitte erfahren, welche weit in alle Lande verbreitet waren. Nur von zwei Malern haben wir eine authentiſche Nachricht, daſs ſie Schüler oder, wie man ſich damals ausdrückte, »Lehrjungen« Dürer's geweſen. Es ſind dies Hans von Culmbach und Hans Springinklee.

»Hans, eigentlich Fufs geheifsen und von Kulmbach in Franken gebürtig, war der Lehrling des Jacob Walch gewefen«, fo berichtet uns der Nürnberger Schreibkünftler Neudöffer, der um 1550 Nachrichten über Künftler feiner Vaterftadt zufammenftellte. Jacopo de Barbaris, von den Deutfchen Jacob Walch d. i. der Wälfche genannt, ein venezianifcher Maler, war gegen das Ende des 15. Jahrhunderts nach Nürnberg gekommen und hatte dort Befchäftigung gefunden. Neudörffer erwähnt ein Portrait des Baumeifters Beheim von feiner Hand. In deutfchen Galerien ift eine Anzahl Bilder von ihm erhalten; eines derfelben trägt die Jahreszahl 1504. Später begab fich Jacopo nach den Niederlanden, wurde dort Hofmaler der Regentin Margarethe von Oefterreich und ftarb vor 1516. In einem Manufcripte Dürer's finden wir die Notiz, dafs er fich wohl auf die Maafsverhältniffe menfchlicher Körper verftand. »Jacobus, fo erzählt Dürer, von Venedig geboren, ein lieblicher Maler, der wies mir Mann und Weib, die er aus dem Maafs gemacht hatte.« Doch wollte ihn Jacob nicht in fein Geheimnifs einweihen, weshalb Dürer zum Vitruv griff und fich aus ihm informirte. Dürer war damals, wie er hinzufügt, noch jung. Hans von Culmbach wird demnach nur wenig jünger als Dürer gewefen fein. Er ftarb vor dem 3. December 1522, denn an diefem Tage hat Jemand, wie urkundlich erhalten ift, als Vormund feines Nachlaffes einen Reftbetrag für ein von ihm gemachtes Bild erhoben, und um diefelbe Zeit machte ein Anderer Anfprüche an feine Hinterlaffenfchaft.

Jacopo wurde in Nürnberg fehr hoch gefchätzt. Erft als Dürer im Jahre 1506 nach Venedig kam, fah er ein, dafs es hier noch beffere Maler gäbe als den Meifter Jacob. Auch hielt man in Venedig nicht viel von ihm. Seine Zunftgenoffen äufferten zu Dürer, wäre er gut gewefen, fo würde er in Venedig geblieben fein. Bei Jacopo de Barbaris fcheint Hans von Culmbach feine malerifchen Vorzüge, Wärme, Tiefe und Haltung des Colorits erworben zu haben. Er übertrifft in diefer Beziehung feinen zweiten Lehrmeifter, in deffen Werkftatt er um 1510 eingetreten fein mag.

Neudörffer berichtet, er hätte die Tucherfche Tafel in der Sebalduskirche neben der Sakriftei zum Gedächtnifs des Probftes Dr. Sixtus Tucher im Jahre 1513 gemalt. Diefes Werk — ein Flügelaltar — befindet fich noch heute im Chor der genannten Kirche. Auf dem Mittelbilde fitzt Maria mit dem Kinde auf einem Throne im Stil der italienifchen Renaiffance; zwei Engel halten eine Krone über ihrem Haupte, während ein dritter die Laute fpielend am Fufse des Thrones fitzt, wie man es häufig auf venetianifchen Bildern, befonders auf denen des Bellini findet; vier andere Engel begleiten den Lautenfpieler auf anderen Inftrumenten. Zur Rechten fteht die heilige Katharina, zur Linken die heilige Barbara. Auf dem rechten Flügel finden wir die hh. Petrus und Laurentius, vor letzterem kniet der Probft Lorenz Tucher. Auf dem linken Flügel befinden fich die hh. Johannes der Täufer und Hieronymus. — Das Bild zeichnet fich durch einen hohen Grad von Anmuth und Schönheit aus, den nicht einmal Dürer in feinen Werken erreicht hat, der Faltenwurf der Gewänder zeigt »reine, einige Mal felbft grofsartige Motive. Die Färbung ift hell und klar, bald zart wie in dem weifsen Gewande der Barbara mit bläulichen Schatten, bald fatt und kräftig, wie die rothen Mäntel des Hieronymus und Petrus.«

Sandrart erzählt nun, dafs Culmbach diefes Bild nach einer Zeichnung Dürer's vom Jahre 1511 angefertigt habe. Dies Blatt, welches im Befitze Sandrart's war, ift in das Berliner Mufeum gekommen und weift unzweifelhaft die Hand Dürer's auf, abgefehen davon, dafs es fein Monogramm zeigt. Zufammen mit diefer Zeichnung, welche leicht colorirt ift, ift eine andere auf einen Bogen geklebt, welche die Madonna mit dem Kinde, die heilige Anna und auf jeder Seite drei männliche und weibliche Heilige in rundbogigen Pfeilernifchen darftellt. Diefe Federzeichnung, welche eine fchwächere Hand befonders in den Extremitäten der Figuren zeigt, rührt von Hans von Culmbach her und war vielleicht der Entwurf für die Rückfeiten des Flügelaltars. Da derfelbe jedoch an die Wand der Kirche befeftigt ift, läfst fich eine beftimmte Entfcheidung nicht geben.

Das Berliner Kupferftichcabinet befitzt ferner eine Zeichnung Hans von Culmbach's, welche mit Correcturen von Dürer's Hand verfehen ift und etwa aus dem Jahre 1518 herrühren mag. (S. die Abbildung.) Sie ftellt zwei Reiter dar, die einen mächtigen Lorbeerkranz tragen, und bildet einen Theil des Entwurfes zum Triumphzuge für den Kaifer Maximilian. Dürer fcheint auf diefen Auftrag aus künftlerifchen und anderen Gründen keinen grofsen Werth gelegt zu haben und überliefs deffen Ausführung den Händen feiner Schüler, fo dafs er nur die letzte Hand an das Werk zu legen brauchte.

In dem dritten Bande der Dürerhandfchriften des britifchen Mufeums findet man die Beftellung zu einem Votivbilde von Dürer notirt, welches ebenfalls Hans von Culmbach ausgeführt hat. Das Gemälde ift noch in der Georgenchorkapelle der Gumpertuskirche zu Anspach vorhanden und war von dem Chorherrn Matthias von Gulpen geftiftet worden. Es ftellt den Heiland die Kelter tretend dar, welche von Gott Vater gedreht wird, die Jungfrau Maria als Schmerzensmutter von fünf Schwertern durchbohrt, den heiligen Petrus und den knienden Stifter. In der Luft fchweben vier Engel.

Vielleicht das Hauptwerk von den bekannten des Meifters ift die erft vor Kurzem an's Licht gezogene Anbetung der heiligen drei Könige vom Jahre 1511 (im Befitze des Herrn Lippmann in Wien). Als das Bild entdeckt wurde, gab v. Lützow folgende Befchreibung deffelben: »Wir befinden uns in einer verfallenen Baulichkeit, aus deren im Kern backfteinernen Pfeilern und Gewölben Gräfer und Strauchwerk hervorwachfen, und von deren Bekleidung hier und da noch der Schaft einer Säule von verde antico und das forgfältige Gefüge eines Quaderbogens erhalten ift. In die ftattliche Ruine, durch deren Oeffnung oben der von grofser Strahlenglorie umgebene Stern hereinleuchtet, ift links der ftrohgedeckte Stall eingebaut, in welchem das Jefuskindlein geboren wurde. Diefes fitzt im Schoofse der Mutter auf der linken Seite des Bildes, die Händchen auf eine mit Goldftücken gefüllte, mit grüner Fifchhaut überzogene Schachtel legend, welche der rechts kniende König, ein bärtiger Alter mit Purpurmantel, Hermelin und Kette, ihm darbringt. Während der Blick des Kleinen auf dem Knienden ruht, wendet Maria, eine frifche Blondine von kindlichem Ausdruck mit reizendem Stutznäschen, ihr Antlitz wie verwundert dem links von ihr ftehenden Mohrenfürften zu, der eine goldene Deckelfchale in Händen hält. Zwei Männer aus dem Gefolge, von denen einer dem hinter der Jungfrau ftehenden Jofeph

die Hand zur Begrüfsung reicht, bilden gegen links den Abfchlufs der Gruppe. Die ganze rechte Seite und den Mittelgrund des Bildes füllt das übrige Gefolge aus, welches den dritten, hinter dem knienden ftehenden König umgiebt. Diefer trägt einen Mantel aus Brocatftoff mit grünlich und röthlich fchillerndem Seidenfutter, Pelzkragen, Turban und Halskette und nimmt foeben aus den Händen eines feiner Kriegsleute den Silberbecher entgegen, den er dem Neugeborenen zugedacht hat. Ein dichtes Gedränge von Trofsknechten mit Pferden und Kameelen fchaart fich um ihn. Einige Reiter fieht man erft von fern aus der baumreichen Berglandfchaft herbeiziehen, in welche rechts und in Mitten des Bildes Durchblicke fich öffnen. Der emailartige Schmelz und die durchfichtige Helligkeit der Farben, die nur ganz dünn aufgetragen find, fo dafs die Vorzeichnung und felbft die Mafer des Holzes öfter durchfcheint, die Feinheit der Uebergänge und des Helldunkels, endlich die fanfte Harmonie des Gefammttons verleihen dem Werke einen unbefchreiblichen Zauber und laffen fofort den Gedanken aufkommen, dafs auf feine Entftehung aufser dem in der Compofition und in einzelnen Geftalten deutlich fichtbaren Einflufse Dürer's geradezu venetianifche Mufter oder doch Traditionen mit eingewirkt haben.« (S. die Abbildung.)

Andere feiner Bilder halten fich mehr an das Vorbild Dürer's, auf einigen find Motive deffelben geradezu benutzt. In feinen befferen Portraits kommt er dem Meifter fehr nahe. Was ihm an Schärfe der Charakteriftik und an kräftiger Modellirung fehlt, das erfetzt er auf der anderen Seite durch grofse Zartheit in der Behandlung des Fleifches und durch den Schmelz der Farbentöne. Das Portrait des Jacob Fugger (nach einer Zeichnung Dürer's) im Berliner Mufeum ift ein Beifpiel dafür.

Von Hans Springinklee erzählt Neudörffer, dafs er «bei A. Dürer im Haufe war. Da erlangt er eine Kunft, dafs er im Reifsen und Malen berühmt war. Er rifs die Figuren und Leiften im Hortulus Animae und illuminiret fehr fleifsige Dinge, wie bei Georg Dummen in einem Gebetbüchlein, welches Alexius Birnbaum gefchrieben hat, zu fehen ift. Er ftarb Anno 1540.« Diefer Hortulus animae d. i. Seelengärtlein, ein fehr beliebtes Gebetbuch, erfchien im Jahre 1516 und zeigt auf dem Titelblatte eine liebliche Madonna mit dem Kinde, dem fie einen Apfel reicht, auf einem Halbmonde fitzend und von einer Glorie von Cherubim umgeben. Auch noch für andere Werke des Nürnberger Verlages zeichnete er Illuftrationen, fo eine Folge von 12 Apofteln für ein 1539 erfchienenes Buch, welches die Glaubensartikel enthält. Seelenvolle Innigkeit und Andacht ift der hervorftechende Charakterzug feiner anfpruchslofen Kunftfertigkeit, welche treulich den Spuren Dürer's folgte. Nach einer anfprechenden Vermuthung Thaufing's follen die acht Blätter des Dürer'fchen Gebetbuches in München, welche mit dem gefälfchten Monogramme Cranach's bezeichnet find, von Springinklee herrühren.

Einer verwandten Richtung gehört Erhard Schön von Nürnberg an, welcher um 1550 ftarb. Auch er illuftrirte Andachtsbücher, lieferte z. B. für



Anbetung der h. drei Könige, von Hans von Culmbach.
(Sammlung Fr. Lippmann in Wien.)

den erwähnten Hortulus Animae von 1516, etwa 20 Blätter in Dürer'ſcher Weiſe. Nebenbei trieb er theoretiſche Studien über ſeine Kunſt und vereinigte die Reſultate derſelben zu einem Büchlein, welches den Titel trägt: »Unterweiſung der Proportion und Stellung der Boſſen (d. i. der Modellfiguren), liegend und ſtehend, abgeſtohlen wie man das vor Augen ſieht in dem Büchlein durch Erhard Schön von Nürnberg für die jungen Geſellen und Jungen zur Unterrichtung, die zu der Kunſt Lieb tragen, und in den Druck gebracht 1543«. Wie er in der Vorrede erklärt, hatte er das Buch auf Bitten ſeiner Lehrlinge verfaſst, um ihnen das Studium der Schriften Dürer's und Vitruv's durch eine faſsliche Vorſchule zu erleichtern. Es enthält eine Anzahl gut gezeichneter Köpfe, ganze Körper in verſchiedenen Lagen und Bewegungen mit Conſtructionsnetzen überzogen, Schwertkämpfer, einen bewaffneten Reiter in einer Landſchaft u. a. m. — Eine ſeiner ſchönſten Zeichnungen giebt ein Holzſchnitt wieder mit einer Anbetung des Chriſtkindleins durch die Hirten, welche in einer Ruine mit ſchöner Renaiſſancearchitektur und herabhängenden Baumzweigen vor ſich geht.

Ob Georg Pencz, Sebald und Barthel Beham Schüler Dürer's im eigentlichen Sinne geweſen ſind, läſst ſich nicht mit ſicheren Zeugniſſen belegen. Jedenfalls haben ſie ſeinen Einfluſs in ſo hohem Grade erfahren, daſs ſie unter die Schüler im weiteren Sinne zu rechnen ſind. Die Brüder Beham ſtanden in freundſchaftlichem Verkehr mit Georg Pencz. Sie waren Altersgenoſſen und erlangten das Bürger- und Meiſterrecht vor 1524. Pencz wird 1523 als Meiſter erwähnt, Sebald Beham war im Jahre 1500, Barthel zwei Jahre ſpäter geboren. Die jungen Brauſeköpfe ſogen das verführeriſche Gift, das ihnen die Schriften von Karlſtadt und Münzer boten, begierig ein und machten in ihren Kreiſen Propaganda für die communiſtiſchen Tendenzen der beiden Schwärmer. Sie wurden deshalb angeklagt, vor Gericht geſtellt und im Jahre 1524 aus der Stadt verwieſen, weil ſich, wie es in dem Erkenntniſs heiſst, dieſe Maler »ſo ganz gottlos und heidniſch erzeigt als von keinem hiervor nicht erhört ſei, und das mit einem Trotz und mit Verachtung aller Prediger und ihrer weltlichen Obrigkeit.« Das Protokoll über das Verhör, welches drei Tage in Anſpruch nahm, iſt uns erhalten. Derjenige Theil, welcher Georg Pencz betrifft, iſt charakteriſtiſch genug um mitgetheilt zu werden. »Jorg Pencz ſagt auf das Fragſtück, ob er glaub, daſs ein Gott ſei: Ja, er empfind's zum Theil; ob er aber weiſs, was er wahrhaft für denſelben Gott ſoll halten, wiſs er nicht. — Was er von Chriſto halt? Halt von Chriſto nichts. — Ob er dem heiligen Evangelio und Wort Gottes, in der Schrift verfaſst, glaube? Kann der Schrift nicht glauben. — Was er von dem Sacrament des Altars halt? Halt vom Sacrament des Altars nichts. — Was er von der Tauf halt? Halt von der Tauf nichts. — Ob er an eine weltliche Obrigkeit glaube und einen Rath zu Nürnberg für ſeine Herren erkenne über ſein Leib, Gut und was äuſserlich iſt? Wiſs von keinem Herrn denn allein von Gott«.

Begreiflicher Weiſe konnte der Rath der Stadt die Vertreter und Verbreiter derartiger Meinungen inmitten der religiöſen Wirren damaliger Zeit, zu

denen er felbft noch keine beftimmte Stellung eingenommen hatte, in Nürnberg nicht länger dulden.

Im folgenden Jahre, 1525, bat Georg Pencz den Rath um Milderung feiner Strafe. Man entledigte ihn feines Bürgerrechts und aller Pflichten und geftattete ihm fich in Windsheim niederzulaffen. Später wurde die Verbannung zurückgenommen. Im Jahre 1526 befand fich auch Sebald Beham wieder in Nürnberg; vielleicht kehrte Pencz um diefelbe Zeit zurück. Sechs Jahre fpäter erhielt er eine Beftallung »einem Rathe zu gewarten mit feiner Kunft zum Reiffen, Malen und Vifirmachen« (d. h. Anfertigung von Zeichnungen). Der neue »Rathsmaler« war jedoch damals in fo ärmlichen Verhältniffen, dafs ihm ein Jahrgehalt von 10 Gulden »aus angezeigter Noth« vorausbezahlt werden mufste. Für jede einzelne Arbeit, die bisweilen, wenigftens nach unferen Begriffen, das engere Gebiet des Malers überfchritt, erhielt er eine befondere Vergütung. So vergoldete er im Jahre 1538 die Randleiften zu Dürer's grofsen Apoftelbildern für 15 Gulden. Zwei Jahre fpäter machte er für den Rath eine Zeichnung des Schloffes zu Gent für einen Gulden. Weiter findet fich im Rathsarchiv die Notiz, dafs der Rath im Jahre 1543 durch ihn und Sebald Peck »die Stadt Nürnberg von aufsen in Grund fetzen« und eine Anficht derfelben entwerfen liefs. Sie erhielten dafür die ftattliche Summe von 261 Gulden 8 Schillinge und 10 Pfund alte Pfennige für gehabte Unkoften.

Daneben war Pencz vielfach für Privatleute thätig. So erfahren wir urkundlich, dafs er im Jahre 1544 das Portrait des Cardinals Granvella, Kanzlers Karl's V., malte und daffelbe durch feinen Sohn auf die Lofungsftube bringen liefs, um es den Lofungsherrn zu zeigen. Der Knabe erhielt dafür ein Geldgefchenk. Die Jahreszahl 1544 trägt auch das Portrait eines Fürften, welches fich in der Galerie zu Darmftadt befindet. Im Jahre 1536 malte er das, nur im Stich erhaltene, Portrait des Nürnberger Senators Chriftoph Coler kurz vor dem Tode desfelben. Er portraitirte auch den öfterreichifchen General Sebald Schirmer, einen geborenen Nürnberger. Da uns aufser den genannten noch mehr als ein Dutzend Bildniffe von der Hand des Pencz bekannt find, dürfen wir daraus folgern, dafs er als Portraitmaler eine gewiffe Beliebtheit befafs, und wir werden bei näherer Betrachtung feiner malerifchen Eigenfchaften fehen, dafs er in der That in diefem Fache künftlerifch am höchften fteht.

Von einem befonders intereffanten Werke von ihm, welches leider untergegangen ift, berichtet Sandrart ausführlich. »So ift auch rühmlich zu gedenken, dafs unfer Künftler in Nürnberg in des edlen Herren Volkamer fchönem Luftgarten zu End einer Galerie das Obertheil eines Zimmers mit Oelfarben gemalt und repräfentirt, ob wäre das Zimmer noch offen und unausgebaut, die Zimmerleute aber gefchäftig, die Zwerghölzer, Bretten und Tannen einzuziehen, andere find in Arbeit den Dachftuhl aufzuheben, verbinden den Bau, welches alles gegen dem gemalten offenen Himmel mit Wolken und fliegenden Vögeln alfo natürlich erfcheinet, dafs viele dadurch angeführt und das Gemälde vor wahr und natürlich anfänglich geurtheilet, wie dann diefer Irrthum fonderlich vorgeht, wann es an dem Ort befichtigt wird, wo unfer Jörg Pencz feinen Horizont vernünftig eingerichtet hat. —« Der Rath hatte ihn im Jahre 1521, alfo in feiner Jugend, bereits zur Reftauration

der Rathhausbilder verwendet, welche im Jahre 1340 von Hans Graff gemalt worden waren. Es ſollte nämlich der Rathhausſaal für den im nächſten Jahre zu Nürnberg abzuhaltenden Reichstag feſtlich hergerichtet werden. Zu dieſem Zwecke entwarf Dürer auch Zeichnungen zu neuen Wandmalereien. Die Muſikantengruppe zwiſchen den Eingangsthüren wurde von Pencz ausgeführt.

Zum letzten Male finden wir Pencz im Jahre 1548 erwähnt. Er verehrte dem Rath »ein künſtliches Gemäl, St. Hieronymus Bild« und erhielt dafür 80 Gulden. Das Bild, im Jahre 1544 gemalt, befindet ſich gegenwärtig in der Morizkapelle



Joſeph's Verkauf. Kupferſtich von Georg Pencz.

zu Nürnberg und ſtellt den Heiligen in ſeiner mit Büchern und andern Geräthſchaften reich ausgeſtatteten Klauſe, auf einen Todtenkopf weiſend, dar. Wir haben ein im 16. Jahrhundert beliebtes Memento mori vor uns, deſſen Erfindung vielleicht auf Quentin Maſſys zurückgeht. Im Jahre 1550 war Pencz bereits todt. Er hatte Weib und Kind in ſo groſser Armuth hinterlaſſen, daſs der Rath genöthigt war, für ihn 60 Gulden zu bezahlen, welche er einer Vormundſchaft ſchuldete. Neudörffer berichtet, daſs er im Monat October des Jahres 1550 »ſammt ſeinem Sohne Egidius auf einen Tag« geſtorben ſei.

Derſelbe Neudörffer fällt über ihn ein ſehr günſtiges Urtheil. »Obwohlen was von dieſem Georgen Penczen in Kupfer vorhanden genugſam anzeigt, was trefflichen Verſtands und Geiſts dieſer Mann in der Kunſt gehabt, ſo iſt er auch des Conterfettens ſehr gewiſs und im Malen mit der Farben ſehr fleiſsig geweſen, alſo

dafs man kaum erdenken möchte, ob die Farben möchten können noch höher gebracht werden.« Seine erhaltenen Bilder, namentlich feine Portraits, beftätigen diefes Urtheil in gewiffer Hinficht. Seine warme und klare Färbung mag die Zeitgenoffen, mehr noch fpätere Bewunderer feiner Gemälde zu dem Vergleiche mit Rafael veranlafst haben, und Pencz fcheint wirklich von der Malweife der Italiener beeinflufst worden zu fein, wenngleich ein Aufenthalt deffelben in Italien auf Grund der bisher bekannt gewordenen Zeugniffe in Abrede geftellt werden mufs.



Sophonisbe's Tod. Kupferftich von Georg Pencz.

Eines feiner beften Portraits ift das Bildnifs eines jungen Mannes, welcher hinter einem mit einer gemufterten Decke belegten Tifche fitzt, in der Berliner Galerie. Die Wiedergabe des Stoffes erinnert in ihrer photographifchen Treue an die liebevolle und charakteriftifche Ausführung derartiger Gegenftände auf den Bildern Holbein's, während die energifche Behandlung des Kopfes und der kräftige Fleifchton italienifche Einflüffe zeigt. Die Portraits des Malers Erhard Suetzer aus Nürnberg und feiner Gattin Elifabeth aus dem Jahre 1544 in derfelben Sammlung ftehen dem obengenannten Bildniffe nahe. Andere Portraits von Pencz befinden fich in der herzoglichen Galerie zu Gotha, in der Galerie des Belvedere in Wien, in der Kunfthalle zu Karlsruhe und den Uffizien zu Florenz. Rechnet man zu diefen Bildniffen noch drei Portraits des Erasmus von Rotterdam nach Holbein, welche fich in Windforcaftle, in Braunfchweig und im

Landauer Brüderhaufe zu Nürnberg — letzteres vom Jahre 1537 — befinden, fo beläuft fich die Zahl der von feiner Hand erhaltenen Bildniffe auf fünfzehn.

Von mythologifchen und hiftorifchen Darftellungen, welche in Galerien auf feinen Namen gehen, find ihm mit Sicherheit nur drei Bruchftücke einer Anbetung der Könige in der Galerie zu Dresden und eine in italienifcher Manier ausgeführte Venus mit Amor in der Münchener Pinakothek zuzufchreiben. Die meiften der übrigen Bilder find, felbft wenn fie auch mit einem aus G und P zufammengefetzten Monogramme bezeichnet find, von fremder Hand nach Kupferftichen gemalt.

Wennfchon die bekannten Daten aus dem Leben Pencz' feinen von Sandrart behaupteten Aufenthalt in Italien ganz unwahrfcheinlich machen, fo widerlegen feine Kupferftiche, von denen uns 126 erhalten find, vollends die Behauptung Sandrart's. Der chronologifch erfte Kupferftich von feiner Hand trägt nämlich die Jahreszahl 1535. Wenn wir nun auch annehmen, dafs einzelne Blätter früher entftanden find, fo kann es fich, im Hinblick auf die technifche Ausführung derfelben, nur um zwei oder drei Jahre handeln. Marc Anton, bei welchem Pencz gelernt haben foll, war aber bereits im Jahre 1533 geftorben. Folglich müfste unfer Künftler etwa in den Jahren 1519—1521 bei ihm gelernt haben, denn von letzterem Jahre an ift feine Anwefenheit in Nürnberg conftatirt. Das ift aber aus dem Grunde unwahrfcheinlich, weil Marc Anton damals noch nicht Ruf genug befafs, um Schüler aus fernen Landen an fich zu ziehen, während Dürer in der Vaterftadt des Pencz längft auf der Höhe feines Ruhmes ftand. Es ift ferner zweifelhaft, ob Pencz überhaupt vor dem Jahre 1530 in Kupfer geftochen hat. Seine Blätter, welche in der technifchen Behandlung nur wenig von einander verfchieden find, zeigen nämlich ohne Ausnahme jene Manier, welche die Beham durch Vereinigung der deutfchen und der italienifchen Grabfticheltechnik herausgebildet haben. Während nämlich die Beham fich in ihren Anfängen noch an die einfachen Strichlagen Dürer's hielten und felten damit eine grofsartige Wirkung erzielten, arbeitet Pencz nur in der fpäteren rein malerifchen Weife, welche die Zeichnung in Licht und Schatten, in Weichheit der Modellirung und in der Abftufung der Töne durch alle Mittel des Grabftichels zu erreichen fucht.

Bei Pencz tritt das religiöfe Element noch mehr in den Hintergrund als bei andern »Kleinmeiftern«. Andachtsbilder im eigentlichen Sinne hat er überhaupt nicht gefchaffen. Nur wo ihn das Gegenftändliche reizte, wo fich ihm Gelegenheit bot, eine Anzahl von Figuren malerifch zu gruppiren, da entlehnte er Stoffe der Bibel. Heilige und legendarifche Vorgänge hat er nie gewählt. Er arbeitete für den Verkauf und ftach deshalb gewöhnlich eine Folge von Blättern, welche eine Erzählung illuftrirten oder in einem beftimmten Gedankenzufammenhange ftanden. Die Gefchichte des Abraham, des Jofeph (S. die Abbildung mit Jofeph's Verkauf) und des Tobias, 25 Blatt aus dem Leben Jefu gehören der erften Kategorie an. Zehn Blätter mit Scenen aus dem alten Teftament verfinnbildlichen den im 16. Jahrhundert beliebten Gedanken von der verderblichen Herrfchaft des Weibes über den Mann. Da wird Salomo durch feine Weiber zum Götzendienfte verleitet, Holofernes kommt durch Judith um feinen Kopf und die treulofe Delila verräth den vertrauensfeligen Simfon.

Mit grofser Vorliebe behandelte er die antike Sage und Gefchichte. Auch hier verband er gern ähnliche Vorgänge zu einer zufammenhängenden Reihe. So bildete er eine Anzahl berühmter Liebespaare: Medea und Jafon, Paris und Oenone, Procris und Kephalos, ferner Beifpiele von Standhaftigkeit und Unerfchrockenheit aus der römifchen Gefchichte: Mucius Scaevola, Curtius, Manlius und Regulus, unglückliche Frauen aus dem Alterthum, die meift durch Mord um der Liebe willen ftarben: Dido, Virginia, Artemifia, Sophonisbe (S. die Abbildung). Der umfangreichfte feiner Stiche, überhaupt einer der gröfsten des 16. Jahrhunderts, ift mit feinem vollen Namen, feiner Herkunft und der Jahreszahl 1539 bezeichnet. Er ftellt in zahlreichen Figuren die Eroberung von Carthago durch die Römer dar. —

Die fechs Triumphzüge nach den Gedichten des Petrarca hat er nicht nach eigenen Entwürfen geftochen, fondern vielleicht nach den Stichen eines italienifchen, der paduanifchen Schule naheftehenden Meifters. — Pencz ift ein correcter und gefchickter Zeichner und verleugnet diefe Eigenfchaften auch auf feinen Kupferftichen nicht. In der Modellirung des nackten Körpers fucht er fich mehr an die grofsartigere Formengebung der Italiener zu halten. Da er aber von den Muftern feiner Heimat zu abftrahiren hatte, konnte er fich von einer gewiffen Plumpheit befonders in der weiblichen Körperbildung nicht frei machen, wie denn Grazie und Anmuth in den Figuren überhaupt nicht zu den hervorragenden Eigenfchaften der deutfchen Kleinmeifter gehören.

Sebald Beham, der Freund und Kunftgenoffe des Pencz, wurde im Jahre 1500, zwei Jahre vor feinem Bruder Barthel, in Nürnberg geboren. Die Talente des Bruderpaares entwickelten fich ziemlich früh. Von Beiden befitzen wir Kupferftiche aus ihrem achtzehnten Lebensjahre, welche zeigen, dafs fie damals bereits die hauptfächlichen Schwierigkeiten der Technik überwunden hatten. Beide hatten auch das Bürger- und Meifterrecht bereits vor 1524 erworben und waren fchon verheirathet, als fie in dem genannten Jahre jenes im Leben des Pencz erwähnte Verhör beftanden. Ein gewiffer Veit Virsperger hatte fie denuncirt und nachher als Zeuge ausgefagt, »er erkenne diefe zwei Beham als Leute, die des Glaubens übel berichtet oder aber verhärtet find, haben bei einem Pfaffen, dem ein ehrbar Rath die Stadt verfagt, viel Gemeinfchaft gehabt, und gleichwohl fei er etliche Mal zu ihnen gegangen, fie auch zu fich geladen um brüderlich willen, der Meinung, fie der Wahrheit zu berichten. Aber in Summa der ein Bruder, Barthel genannt, der fprech, er kenne keinen Chriftum, wifs nichts von ihm zu fagen, fei ihm ebenfo als wenn er höre von Herzog Ernften fagen, der in Berg gefahren foll fein. Hab er ihn wollen den Glauben lehren und gefragt, ob er den könne, der ihm geantwortet, hab den nie gelernt. So fei auch der Sebald nicht minder halsftarriger und teufelhafter denn diefer, und fei befchwerlich, dafs Chriftenleut follen um fie fein als ihre Weiber, diefelben fie auch fo irrig gemacht, dafs die nicht wüfsten, wo hinaus.« Sebald leugnete im mündlichen Verhör hauptfächlich die Transfubftantiation im Abendmahl und die Heilswirkung der Taufe. Auch Barthel hielt Taufe und Abendmahl »für einen blofsen Menfchentand.« Der

heiligen Schrift könne er gleichfalls nicht glauben und deshalb wolle er auf feiner Meinung beharren, »bis die Wahrheit komme.«

Sie wurden ebenfo wie Pencz mit der Verbannung beftraft. Barthel wendete feiner Vaterftadt für immer den Rücken, während fich Sebald in der Nähe von Nürnberg aufgehalten zu haben fcheint. Im Jahre 1526 gab der Buchdrucker Wandereifen ein Buch heraus unter dem Titel: Das Papftthum mit feinen Gliedern gemalet und befchrieben, welches mit Holzfchnitten ausgeftattet ift, zu denen S. Beham die Zeichnungen geliefert hat. Vielleicht war mit der officiellen Einführung der Reformation in Nürnberg die Verbannung vom Rathe aufgehoben worden. Das Büchlein ift eine Flugfchrift gegen die römifche Geiftlichkeit im agitatorifchen Sinne des Reformationszeitalters. Die Figuren tragen zwar keinen carricaturenhaften Charakter an fich, dafür find aber die Verfe defto fchärfer. Ein anderes, directes Zeugnifs von Sebald's erneutem zeitweiligem Aufenthalt in Nürnberg liegt uns in der etwas dunklen Ueberlieferung von einem ärgerlichen Rechtshandel vor, in den Beham durch die Erben Dürer's verwickelt wurde. Dürer war geftorben, als fich feine »vier Bücher von menfchlicher Proportion« im Druck befanden. Bei feinen Lebzeiten war ihm eine Schrift von den Proportionen der Pferde von einer ihm bekannten Perfönlichkeit entwendet worden. Der Meifter fchwieg aus irgend einem Grunde über diefen Vorfall. Als fich aber nach feinem Tode das Gerücht verbreitete, der Formfchneider Hieronymus und der Maler Sebald Beham gingen damit um, ein von letzterem verfafstes »Büchlein von der Proportion« zu veröffentlichen, legte die Wittwe Dürer's dagegen Proteft beim Rathe ein, weil fie die beiden Leute für die Diebe jenes Manufcriptes hielt. Der Rath, der, wie wir gefehen haben, auf Sebald Beham und aus demfelben Grunde auch auf den unruhigen Hieronymus nicht befonders gut zu fprechen war, verfügte, dafs Beham fein Buch nicht eher publiciren dürfe, als bis Dürer's Werk veröffentlicht fei. Was Dürer über die Proportion der Pferde gefchrieben haben mag, läfst fich aus keiner der vorhandenen Notizen nachweifen; vermuthen aber darf man mit Grund, dafs er fich bei der Feftftellung der Proportionen der Pferde derfelben Methode bedient habe, welche er bei den menfchlichen Proportionen angewendet hat. Diefe ift aber von der Beham'fchen grundverfchieden. Während Dürer in feinen Werken die Refultate vielfeitiger Meffungen im Einzelnen und im Ganzen zufammenfafst, conftruirt Beham ein nach feiner Meinung ideales Mufterpferd aus dem Quadrat heraus, deffen Proportionen jedoch mit dem Ideale nicht das Mindefte zu thun haben. Sein Büchlein von der »Proportion der Rofs«, welches noch im Jahre 1528 in Nürnberg erfchien, hat er fpäter, um drei Abtheilungen erweitert, noch einmal herausgegeben. Es kam im Jahre 1546 unter dem Titel »Kunft- und Lehrbüchlein« heraus und fand trotz feines mehr als einfachen Inhalts grofsen Beifall. Es kam offenbar einem »tiefgefühlten Bedürfniffe« der Zeit entgegen. Damals mochte es ebenfoviel kunftwüthige Dilettanten als heutzutage gegeben haben, während die Zunftgenoffen über das, was einer der ihren zum Beften gab, hochmüthig die Achfeln gezuckt haben mögen. Im Grunde kam es wohl weniger auf die in dem Buche mitgetheilten Regeln und praktifchen Winke an, als auf die Zeichenvorlagen, deren allerdings zum Theil ganz treffliche darin enthalten find.

Die Neigung der Künſtler, ſolche lehrhafte Bücher zu verfaſſen, war eine ziemlich weitverbreitete. Wir haben geſehen, daſs Erhard Schön ein ähnliches veröffentlicht hatte; andere Maler, wie H. Vogtherr in Straſsburg, gaben Zeichenvorlagen in Buchform ohne Text heraus. Die groſsartige Thätigkeit Dürer's,



Sebald Beham's Selbſtportrait. Federzeichnung in Wien.

welche als Beiſpiel auf die jüngere Generation wirkte, iſt bekannt. Sie hat von den theoretiſchen Arbeiten der groſsen Meiſter Italiens den Impuls erhalten. Ob und in wie weit dieſe Lehrbücher auf die Entwickelung der deutſchen Kunſt von Einfluſs waren, wird ſich ſchwerlich entſcheiden laſſen. Wahrſcheinlich ſind ſie weder nützlich noch ſchädlich geweſen, wenn ſie auch groſsen Beifall gefunden

haben. Für letztere fprechen wenigftens die zahlreichen Ausgaben und Ueberfetzungen der Dürer'fchen Schriften; doch waren diefe Werke jedenfalls häufiger in den Händen der Mathematiker als in den Händen der Künftler anzutreffen.

Lange hielt Sebald Beham nicht mehr in Nürnberg aus. Bei der übergrofsen Concurrenz, dem abnehmenden Wohlftand und der notorifchen Vernachläffigung aller künftlerifchen Beftrebungen von Seiten der Reformation mufste er fich nach einem andern Unterkommen umfehen. Vom Jahre 1530 an können wir die Spuren feiner Thätigkeit in Ingolftadt, München, dann wieder in Nürnberg und endlich bis nach Frankfurt am Main verfolgen, wo er fich im Jahre 1534 dauernd niederliefs. In der Zwifchenzeit war er auch für den Erzbifchof Albrecht von Brandenburg, Kurfürften von Mainz, thätig. In der königlichen Schlofsbibliothek zu Afchaffenburg ift ein mit acht Miniaturen gefchmücktes Gebetbuch des Cardinals aufbewahrt, von denen vier — die beften — das Monogramm des Sebald Beham tragen. Diefes Gebetbuch ftammt aus dem Jahre 1525. Die Miniaturen ftellen die Beichte, die Vorbereitungen zur Meffe und die Meffe felbft dar. Vielleicht mögen diefe trefflich gelungenen Arbeiten den Cardinal veranlafst haben, dem kunftfertigen Maler einen gröfseren Auftrag zu geben, deffen fich letzterer im Jahre 1534 entledigte. Er fchmückte eine ornamentirte Tifchplatte mit vier figurenreichen Scenen aus dem Leben des David, wie der König aus einer fiegreichen Schlacht heimkehrend von dem Volke jubelnd empfangen wird, wie er die fchöne Bathfeba im Bade belaufcht, wie Urias, Bathfeba's Gatte, in der Schlacht fällt, und wie der Prophet Nathan dem königlichen Sünder eine Bufspredigt hält. Die zweite diefer Scenen ift die originellfte. Es handelt fich dabei weniger um den König David, der in ziemlich weiter Entfernung auf einem Balkone fichtbar ift, als um den Cardinal Albrecht, welcher von feinem Hofftaate umgeben an der Brüftung lehnt, welche das Baffin einfchliefst. Er ift auch ungleich berechtigter zu diefem unbefangenen Schönheitsgenufs, wenn die Tradition wahr ift, welche erzählt, dafs die Bathfeba im Bade das Portrait der fchönen Margaretha Ridinger, der Geliebten des Cardinals, fei. Der Künftler fcheint diefes prächtige Werk mit einem gewiffen Stolze betrachtet zu haben, da er fich felbft auf demfelben verewigt hat. Er fteht, mit einem fchwarzen, pelzverbrämten Mantel bekleidet, welcher feine Geftalt bis auf die rothen Strümpfe verhüllt, in felbftbewufster Haltung hinter einer Brüftung. In der Rechten hält er einen Zirkel, während er die Linke auf eine Tafel ftützt, welche eine lateinifche Infchrift mit feinem Namen und dem des fürftlichen Beftellers enthält. Der ungemein klare und goldige Ton und die weifslichen Lichter, die fröhlich bunten Farben und die überaus fleifsige Ausführung, die treffliche und geiftreiche Zeichnung der kleinen Figuren machen diefes Gemälde zu einem der erfreulichften und anziehendften aus der deutfchen Renaiffancezeit. Die Tafel befindet fich jetzt im Salon carré des Louvre.

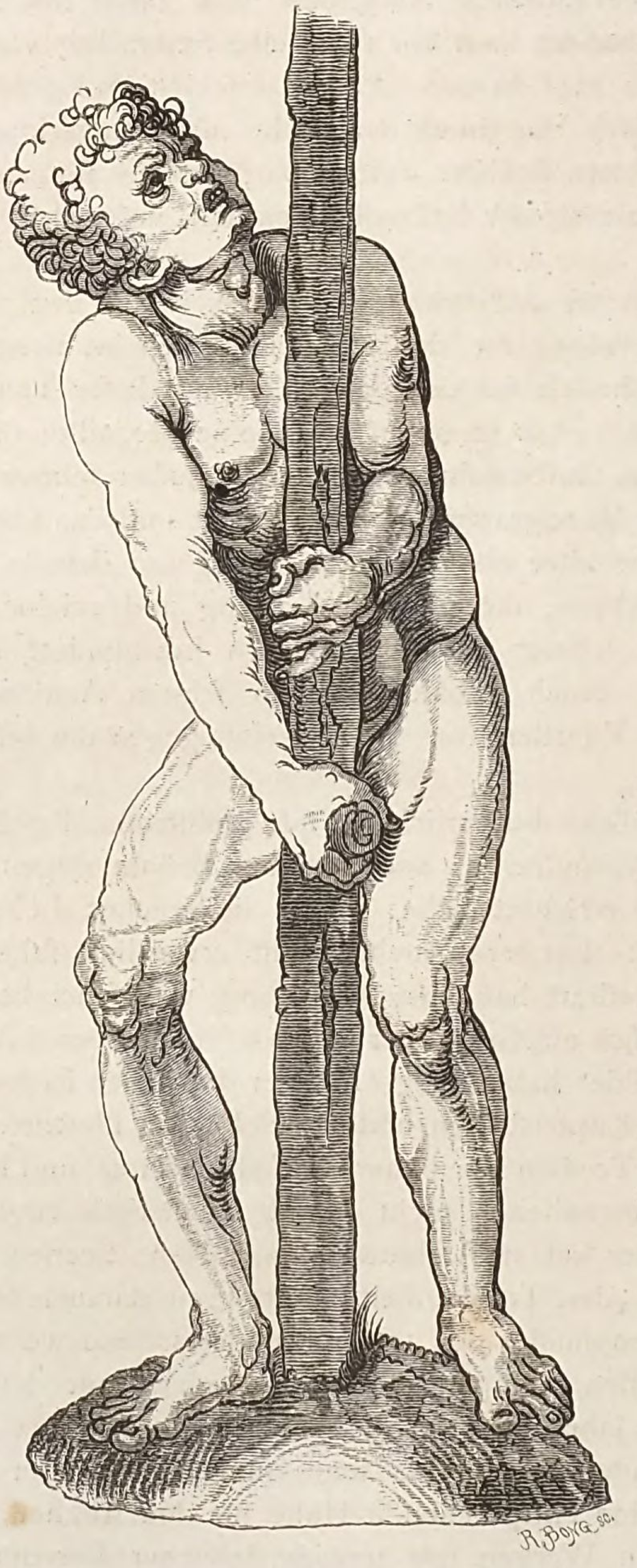
In Frankfurt entwickelte Beham eine rege Thätigkeit, welche, fo viel wir wiffen, ausfchliefslich dem Holzfchnitt und dem Kupferftich zu gute kam. Er that fich mit dem hochgebildeten Buchdrucker Chriftian Egenolff zufammen und illuftrirte eine Anzahl Bücher, welche aus deffen Verlage hervorgingen. Im Jahre 1534 erfchien zunächft eine mit zahlreichen Holzfchnitten ausgeftattete »Welt-

chronik«, von denen achtzig nach Zeichnungen Beham's angefertigt find. Diefe Holzfchnitte, welche Stoffe aus dem alten Teftamente behandeln, erfchienen im nächften Jahre in einem befonderen Buche und erlebten in diefer Form bis zum Jahre 1576 neun verfchiedene Ausgaben. Ein Buch mit 26 Holzfchnitten zur Offenbarung St. Johannes kam vor 1539, eine Sammlung von Bildern zum neuen Teftament im Jahre 1551 heraus. Ferner erfchien im Egenolff'fchen Verlage ein von Beham illuftrirtes Handbuch der Fecht- und Ringerkunft und eine aus dem Lateinifchen überfetzte Schrift, welche Vorfchriften für eine geregelte Lebensweife und zur Erhaltung der Gefundheit enthält, unter dem Titel: Des Gefunden Lebensregiment.

Trotz einer höchft angeftrengten Thätigkeit auf dem Gebiete des Kupferftichs und der Zeichnung für den Holzfchnitt fcheint Beham nichts erübrigt zu haben. Wie gewöhnlich fiel der ganze Gewinn diefer Thätigkeit dem Verleger zu. — Aus dem Jahre 1540 ftammen drei kleine Medaillons in Speckftein, welche im Berliner Mufeum aufbewahrt werden und aufser feinem von einem Lorbeerkranze umgebenen Monogramme h fein Portrait und das feiner Frau Anna zeigen. Anna war vier Jahr älter als ihr Gatte, ftand alfo damals im vier- und vierzigften Jahre ihres Lebens; ihre Züge find ftreng und reizlos. Die Schönheit der deutfchen Frauen fcheint im fechszehnten Jahrhundert nicht fehr dauerhaft gewefen zu fein. Auch Sebald zeigt in feinem Aeufseren keine Spur von jener wild-genialen Künftlernatur, welche einft gegen die öffentliche Gewalt keck revoltirte.

Mit diefer fchlicht bürgerlichen, faft philiftröfen Erfcheinung ftimmt wenig die Ueberlieferung Sandrart's, nach welcher Beham gegen Ende feines Lebens eine Weinfchenke errichtet habe, in ein liederliches Leben verfallen und um 1545 geftorben fei. Letztere Nachricht ift erweislich falfch. Sebald ftarb erft im Jahre 1550. Sandrart hat feine Mittheilung wahrfcheinlich aus einer Tradition gefchöpft, welche fich auf Grund der in die letzten Lebensjahre fallenden Arbeiten des Künftlers gebildet haben mag. In einer ftattlichen Reihe von kleinen, meifterhaft ausgeführten Kupferftichen und Holzfchnitten illuftrirte Beham nämlich das luftige Leben und Treiben der Bauern auf Hochzeiten und Kirchweihfeften. Dafs es bei folchen Gelegenheiten nicht gerade manierlich zugeht, weifs Jedermann, und da der Künftler keinen Anftand nahm, all' die Scenen des Uebermuths, der tollen Laune und der Trunkenheit naturgetreu darzustellen, machten ihn die ehrfamen Perrückenphilifter des 17. Jahrhunderts ohne weiteres zum Gefinnungsgenoffen jener tollen Cumpane. Ein meifterhaft mit der Feder gezeichnetes Selbftportrait vom Jahre 1549 (S. die Abbildung) zeigt uns den Meifter allerdings von einer ganz anderen Seite als jenes fünf Jahre früher entftandene Bildnifs. Das ift wirklich eine entfprechende Hülle für den frifchen, ungebundenen Geift, welcher aus feinen Werken mit unwiderftehlicher Beredfamkeit fpricht. Dafs er aber in thatenlofe Liederlichkeit verfunken fei, dagegen fpricht die grofse künftlerifche Thätigkeit, die er gerade in feinen letzten Lebensjahren entwickelte. Der künftlerifche Nachlafs Sebald Beham's beläuft fich, abgefehen von feinen Gemälden und Miniaturen, von denen nur wenige Ueberrefte erhalten find, auf etwa 20 Zeichnungen, 270 Kupferftiche und an 500 Holzfchnitte. Von letzteren

rühren etwa 400, von den Kupferſtichen 180 aus der Zeit ſeines Aufenthalts in Frankfurt her.



Zeichnung eines nackten Mannes von S. Beham. (Original: K. Kupferſtichkabinet in Berlin.)

Wie das Sittenzeugniſs Meiſter Sebald's auch ausfallen mag, die Künſtler dürfen als ihr Recht beanſpruchen, mit einem anderen moraliſchen Maſsſtabe gemeſſen zu werden als die Leute gewöhnlichen Schlages. Ueberdies muſs der

Gewinn, welchen die Kunſt aus dem Genie Behams gezogen hat, alle Läſterzungen zum Schweigen bringen. Als Zeichner kommt er ſeinem Vorbilde und Lehrer, dem groſsen Dürer, von allen Epigonen am nächſten (S. die Abbildung),



Heilige Familie. Holzſchnitt von S. Beham.

als Kupferſtecher übertrifft er ihn in der Zartheit und Feinheit der techniſchen Behandlung wie des maleriſchen Gefühls. Auch in der Formengebung offenbart Beham einen beſſeren und feineren Geſchmack. Er ſteht vollſtändig auf dem

Boden der Renaiſſance, während Dürer noch mit vollen Kräften gegen die «antikiſche Art« ankämpft. Dagegen ſteht Beham in der Groſsartigkeit ſeiner Motive, in der Tiefe ſeiner Charakteriſtik dem Altmeiſter bei weitem nach. Er war eine leichtlebige, oberflächliche Natur, welche ſich nicht gern lange bei einer Sache aufhielt. Wie ein Schmetterling flog er von Blüthe zu Blüthe und nippte hie und da ein wenig, ohne ſich ſatt zu trinken und in den Grund zu vertiefen. Die glänzende Oberfläche genügte ihm. Er war ein erſtaunlich geſchickter Virtuos, in allen Sätteln gerecht. Darum umfaſst ſein künſtleriſches Vermächtniſs auch das geſammte Stoffgebiet, welches ſich die bildende Kunſt im ſechzehnten Jahrhundert erſchloſſen hatte. Das alte und neue Teſtament, Madonnen (S. die Abbildung) und Heilige, Mythologie und Geſchichte, Allegorie und Genre — alles findet ſich in zahlreichen Darſtellungen und in vielfachen Variationen unter ſeinen Kupferſtichen und Holzſchnitten vertreten. Seine Arbeiten erfreuten ſich einer auſserordentlichen Popularität. Er erfaſste mit glücklicher Hand ein von Dürer ein paar Mal angeſchlagenes Thema und variirte es mit Hülfe ſeines



Tanzende Bauern (Die Monate). Kupferſtich von S. Beham.

reichen Erfindungstalentes und ſeines friſchen Humors. Er griff hinein in das Leben der Bauern, er ſuchte ſie nicht bei ihrer Arbeit, ſondern bei ihren Vergnügungen auf und traf dabei den rechten volksthümlichen Ton. Er iſt der Volks- und Bauernmaler von Beruf und auf dieſem Gebiete als Vorläufer der niederländiſchen Bauernmaler, eines Brueghel, Brouwer, Oſtade, Teniers anzuſehen. Die Dorfmuſikanten mit ihren Sackpfeifen, die Hochzeitstänzer Hinz und Kunz in ihren zerlumpten Coſtümen, aber mit der Fülle eines wahrhaft göttlichen Humors umgürtet, ziehen in tollen Reigen an uns vorüber. (S. die Abbildungen). Es wird weidlich gezecht, es wird geliebt herüber und hinüber, es wird gerauft, bis endlich der Gott des Weines alle Welt unter ſeine Macht beugt. Ab und zu überſchreitet Beham allerdings die Grenzen der Wohlanſtändigkeit, aber wie dieſes Wort erſt das Product unſerer zartfühlenden Zeitgenoſſen iſt, ſo war dieſer Begriff auch nicht in einer Zeit vorhanden, wo der Wahlſpruch galt: Naturalia non sunt turpia! Beham's Darſtellungen aus dem Bauernleben waren allbeliebt. Seine tanzenden Bauern waren ein willkommener Schmuck der geräumigen Humpen, welche die Töpferkunſt des ſechzehnten Jahrhunderts

mit entſprechenden Bildwerken zu verzieren beliebte, nicht minder als ſeine Apoſtel, welche gleichfalls auf zahlreichen Trinkgefäſsen figuriren.

Barthel Beham, der jüngere der Brüder, kehrte nach ſeiner Verbannung der Vaterſtadt für immer den Rücken. Das Glück war ihm günſtiger als ſeinem Bruder. Lange ſcheint er nicht nach einem Unterkommen geſucht zu haben, denn ſchon 1527 finden wir ihn in München thätig. Aus dieſem Jahre ſtammt nämlich ein in Kupfer geſtochenes Portrait des bayriſchen Kanzlers Leonhard von Eck. Obgleich die religiöſen und politiſchen Anſichten Barthel's den am



Geſtalten aus dem Bauernkriege. Kupferſtich von S. Beham.

Münchener Hofe geltenden direct widerſprachen, lieſs ſich der Maler dennoch — und nicht zum Schaden ſeiner Kunſt — an den Hof feſſeln. Gerade bei den katholiſchen Fürſten und Edelleuten Bayerns eröffnete ſich ihm ein Feld für ſeine Thätigkeit, welches er unter einer lutheriſchen Bevölkerung ebenſowenig gefunden hätte wie es ſein Bruder Sebald in Frankfurt fand. Barthel ſcheint demnach in Bayern, wo man die Anhänger Luthers verfolgte, enthauptete oder verbrannte, für ſeine radikalen Tendenzen keine weitere Propaganda gemacht, ſondern dieſelben hübſch für ſich behalten zu haben. »Herzog Wilhelm in Bayern, ſo erzählt Neudörffer, hat des Barthel Gemähl und Kunſt in Ehren gehalten.« Er malte für den Herzog und deſſen Bruder Ludwig eine Reihe Portraits, ihre eigenen und die ihrer Vorfahren und Verwandten, von denen noch heute ſechzehn in der Ahnengalerie des Schleiſsheimer Schloſſes erhalten ſind. Indeſſen befinden ſich dieſelben in einem ſo verdorbenen Zuſtande, daſs wir auf Grund derſelben uns von den Fähigkeiten Barthel's als Portraitmaler keinen Begriff machen könnten, wenn nicht in der Galerie zu Augsburg ein wohlerhaltenes Bildniſs des Pfalzgrafen Otto Heinrich vorhanden wäre, welches uns für den Verluſt der anderen

Gemälde entſchädigt. Dieſes Portrait ſowohl wie die in Kupfer geſtochenen Bildniſſe Kaiſer Karls (S. die Abbildung) und König Ferdinands berechtigen uns, Barthel Beham den erſten Portraitmalern ſeiner Zeit an die Seite zu ſtellen. In der Lebenswahrheit, in der Gröſse der Auffaſſung, in der ſchlichten Wiedergabe der Perſönlichkeit kommen ſie Holbein näher als Dürer, welcher nicht ſelten das Charakteriſtiſche der Perſon zu übertriebenem Ausdruck brachte. — Wahrſcheinlich hat Barthel für die bayriſchen Herzöge auch gröſsere Arbeiten, Altarbilder u. dgl. ausgeführt. Jedoch iſt uns nur ein Bild erhalten, welches ſich durch das Wappen



Die Madonna am Fenſter. Kupferſtich von B. Beham.

des Herzogs Wilhelm als in ſeinem Auftrage gemalt erweiſt. Es behandelt die Legende von der Auffindung des heiligen Kreuzes und befindet ſich in der Münchener Pinakothek. Beham ſcheint dieſes Gemälde ſehr hoch gehalten zu haben, denn er ſetzte neben der Jahreszahl 1530 ſeinen vollen Namen BARTHOLOME BEHEM darauf.

Ein völlig umfaſſendes Bild von den maleriſchen Fähigkeiten Beham's gewinnen wir aber erſt aus ſeiner umfangreichen Thätigkeit für den Grafen Gottfried Werner von Zimmern. Es iſt ein merkwürdiges Zuſammentreffen, daſs der im Herzen ſtreng proteſtantiſche Maler einer der letzten deutſchen Künſtler

war, welche die pomphaſte Herrlichkeit des katholiſchen Dogmas in Heiligen-Gemälden verewigten. Um dieſen Gegenſatz zwiſchen Gedanken und That zu begreifen, müſſen wir uns erinnern, daſs Beham zu jener Kategorie der religiöſen



Kaiſer Karl V. Nach dem Probedrucke eines Stiches von B. Beham.

Neuerer gehörte, welche weniger rein kirchliche als vielmehr politiſche Ziele im Auge hatten. Ferner war die religiöſe Umwälzung des 16. Jahrhunderts in ihren Anfängen nicht gegen den bisherigen Cultus, ſondern hauptſächlich gegen den

Papſt und ſeine Diener gerichtet. Der Marien- und Heiligencultus, der im deutſchen Weſen ſo tief begründet liegt, überdauerte die Reformation noch eine geraume Zeit. Der geiſtige Verkehr zwiſchen den heiligen Patronen und ihren Schützlingen war ein ſo inniger und familiärer, ein ſo wenig excluſiv kirchlicher, daſs die Reformation vorerſt an dieſem Verhältniſs nichts ändern konnte und wollte.

Wir ſehen demnach nichts Auffallendes darin, daſs der proteſtantiſche Maler mit groſser Liebe Andachtsbilder malte, welche zur Verherrlichung des katholiſchen Cultus beſtimmt waren. Der gröſsere Theil dieſer Arbeiten befindet ſich in der fürſtlichen Fürſtenbergſchen Galerie zu Donaueſchingen. Nur das Mittelſtück eines Flügelaltars, welches die Anbetung der Könige darſtellt, iſt noch an ſeinem urſprünglichen Orte, in der Stadtkirche zu Meſskirch verblieben, wohin es Graf Werner und ſeine Gattin Apollonia geſtiftet hatten. Wie viel Flügel der Altar gehabt hat, iſt nicht recht erſichtlich. Drei derſelben befinden ſich in Donaueſchingen. Der eine zeigt die heilige Magdalena, der zweite den h. Martinus, Biſchof von Tours, mit ſeinem Schützling, dem in voller Rüſtung knienden Grafen, während die dritte Tafel Johannes den Täufer und die Gemahlin des Stifters darſtellt. — Ein zweiter Flügelaltar, welcher aus der Kapelle von Schloſs Wildenſtein ſtammt, trägt die Jahreszahl 1536. Das Mittelbild ſtellt die Madonna mit dem Kinde dar, von den vierzehn Nothhelfern umgeben. Auf den Flügeln der Innenſeite ſieht man wiederum das kniende Stifterpaar, den Grafen und ſeine Gemahlin, während die Auſsenſeiten zuſammen eine Darſtellung des Oelbergs bilden. Ein kleiner Flügelaltar mit der heiligen Anna ſelbdritt auf dem Mittelbilde und den hh. Andreas, Erasmus, Chriſtophorus und Sebaſtian auf den Flügeln aus Schloſs Wildenſtein, ebenſo eine Kreuzigung aus Schloſs Meſskirch ſind der Zeit ihrer Entſtehung nach zwiſchen die beiden oben genannten Altarwerke zu ſetzen, ſodaſs der Flügelaltar vom Jahre 1536 das der Zeit nach letzte Werk Beham's iſt, welches eine Jahreszahl trägt. Denn bald nach 1536 ſcheint Barthel nach Italien gegangen zu ſein. Neudörffer, auf deſſen Bericht wir hinſichtlich ſeiner letzten Lebensſchickſale beſchränkt ſind, ſchlieſst ſeine Mittheilungen über ihn mit folgenden Worten: »Herzog Wilhelm in Bayern hat des Barthel Gemähl und Kunſt in groſsen Ehren gehalten, der ihm dann auch von Erfahrenheit und Kunſt wegen in Italien auf ſeiner Fürſtlichen Gnaden Koſten geſendet. Barthel ſtarb im Jahre 1540 in Italien unvermuthet.« Mitten in der Blüthe ſeiner Jahre, auf dem Höhepunkte ſeiner Kunſt, den er eben erſt erreicht hatte, verſchwindet einer der genialſten Vertreter der deutſchen Renaiſſance aus der Kunſtgeſchichte, ohne einen mehr als allgemeinen Einfluſs auf die Entwickelung derſelben ausgeübt zu haben. Eine dunkle Tradition von ſeiner Bedeutung als Maler — von ſeinen groſsen Gemälden ging jede Kunde bis auf unſere Zeit verloren — erhielt ſich bis in das ſiebzehnte Jahrhundert hinein. Sandrart erzählt nämlich, er hätte vor 40 Jahren (von dem Erſcheinen ſeiner Kunſtakademie im Jahre 1675 an gerechnet) von dem achtzigjährigen Maler Donauer in München gehört, »es wäre dieſer Böhm (Beham) ſeiner Zeit unter die allerbeſte teutſche Maler gezählt worden; welches auch der hochberühmte und ſehr curios Wachsboſſirer Alexandro Abondio bejahet, der mir auch umſtändlichen Bericht von ſeinen Werken gegeben.«

Nach den vorhandenen Gemälden hat uns Woltmann eine Charakteriftik des Malers entworfen, der wir folgendes entnehmen. »Die grofsartigen Charakterköpfe auf der oben erwähnten Anbetung der Könige, namentlich des knienden Greifes, die Lieblichkeit des Kindes, das mit beiden Händen nach dem Goldgefäfs greift, und der zahlreichen kleinen Engel, die fchillernde Pracht der Farbe, die befonders in den reichen Gewändern, dann aber auch in der landfchaftlichen Umgebung mit der verfallenen Bogenhalle, dem faftigen Grün und den Schweizer Bergen zur Geltung kommt, machen das Gemälde zu einem Hauptwerk. Ganz auf gleicher Höhe ftehen die Flügel mit den ftattlich repräfentirenden Geftalten der Heiligen und den trefflichen Bildnifsfiguren von Stifter und Stifterin. Beide erfcheinen hier an Jahren etwas jünger als auf dem Altärchen mit der von Heiligen umgebenen Madonna von 1536, welches wir für das fchönfte des Meifters halten möchten. Es ift noch feiner und lieblicher, zeigt den Einflufs italienifcher Renaiffance noch fichtlicher, ohne jemals das deutfche Wefen preiszugeben. Gerade hier ift auch die Schönheit der Landfchaft und der Scenerie bemerkenswerth, und neben dem Repräfentirenden der Haltung findet man hier und da eine Situation, welche dramatifch aufgefafst ift und, wie Chrifti Abfchied von feiner Mutter, auch pfychologifches Intereffe gewährt. Zwifchen beiden Werken fteht die Kreuzigung aus Schlofs Mefskirch und der kleine Flügelaltar aus Schlofs Wildenftein mit der heiligen Anna felbdritt, von deffen Theilen namentlich der Flügel mit der merkwürdig gedrungenen, aber an Energie und Grofsartigkeit bewunderungswerthen St. Erasmusgeftalt vorzüglich ift. Dürer's Einflufs hat auf den Geift der Auffaffung wie auf die Behandlung überall eingewirkt, man erkennt denfelben in den Charakteren, in den rundlichen Köpfen voll ernfter Tiefe und Gediegenheit des Ausdrucks, und felbft manche Motive Dürer'fcher Erfindungen find benutzt. Aber die Elemente italienifcher Renaiffance find nicht nur im Ornament und in der architektonifchen Umrahmung, fondern in der gefammten Gefchmacksbildung zu fpüren. Zeichnung und Form find edel und naturwahr, die Bewegungen gefchickt und gewöhnlich maafsvoll, befonders aber waltet im Faltenwurf ein reinerer Stil. Derfelbe ift voll und edel, nicht kraus und kleinlich in den Brüchen wie das fonft fo häufig in der Dürer'fchen Richtung vorkommt. Der Ton der Farbe ift klar, freudig, von gefättigter Harmonie, der Vortrag flüffig und durchfichtig. Eine im eigentlichen Sinne religiöfe Auffaffung ift trotz der religiöfen Stoffe nicht vorhanden. Mit fortfchreitender Renaiffancebildung ift die ganze Anfchauung der Zeit und der Künftler weltlicher geworden, auch die geheiligten Gegenftände werden in rein menfchlichem Sinne erfafst. Wenn aber auch eine fo ergreifende Innerlichkeit wie aus Dürer's religiöfen Darftellungen uns bei Beham nicht entgegentritt, fo ift doch das Heilige ftets durch das Ehrwürdig-Erhabene oder Lieblich-Milde und Edle erfetzt.«

Durch feine Kupferftiche, von denen 85 auf uns gekommen find, hat fich Barthel Beham einen der erften Plätze unter den deutfchen Kleinmeiftern erworben. Seine Technik ift in jeder Hinficht vorzüglich. In der Feinheit und Zartheit der Linien, bei aller Schärfe und Beftimmtheit der Charakteriftik, ift ihm keiner von feinen Zeitgenoffen gleichgekommen. Er umfafst zwar das ganze Stoffgebiet, welches die Renaiffance erfchloffen, dehnt fich aber nicht fehr weit in die

Breite aus; es genügt ihm, wenn er ein Thema mit ein Paar Tönen angeſchlagen. Bibliſche und mythologiſche Stoffe behandelte er nur, um in der Schönheit des nackten Menſchenleibes zu ſchwelgen, wie ſie die Renaiſſance der Kunſt offenbart hatte. Andachtsbilder finden wir nur äuſserſt wenige. Eine Madonna, welche ihr Kind ſäugt, hat nichts von der herrlichen Gnadenmutter an ſich. Wir würden ohne das Gebetbuch und ohne die ſtille Heiligkeit des Ortes eine Familienſcene aus dem häuslichen Leben vor uns zu haben glauben, ſo ſchlicht und gemüthlich iſt dieſe Darſtellung. (S. die Abbildung). Er zog auch bereits die Typen des Alltagslebens in den Kreis ſeiner Kunſt. Hier zeigt ſich ſeine friſche und kecke Laune ohne Beſchränkung, gepaart mit der feinſten und treffendſten Charakteriſtik und mit ausdrucksvoller Lebendigkeit. So führt er uns einen Wacht haltenden Landsknecht vor, der auf einem Baumſtumpf ſitzt, einen zweiten, der zu Pferde hinter einem Buſche hält, weiter einen Trommler, einen Pfeifer und einen Fahnenträger im Geſpräch, alles wohlbekannte Figuren aus den Bauernkriegen. Auch ein paar Geſtalten aus dem Landvolk zeigt er uns: einen Ackersmann mit einer Heugabel, eine Bäuerin mit Töpfen, endlich ein tanzendes Bauernpaar, ein Thema, welches, wie wir geſehen haben, in Sebald Beham einen Bearbeiter fand, dem an Virtuoſität Niemand mehr gleichkam. Seiner vortrefflichen Portraits in Kupferſtich haben wir bereits gedacht. Auch in Ornamentvorlagen für das Kunſthandwerk, in welchem die Kleinmeiſter bekanntlich excellirten und um derenwillen man ſie als die Herolde der neuen Zeit für andere Kunſtzweige betrachten darf, leiſtete Barthel Vorzügliches. Hier bewegt er ſich mit vollſter Sicherheit auf dem Boden der Renaiſſance, hier bedient er ſich ihrer Formenſprache mit einer Virtuoſität, welche den beſten Italienern nicht zu weichen braucht. Seine Genialität, ſeine Erfindungskraft und ſein Compoſitionstalent ſprechen ſich hier am glänzendſten aus. Ornamentale Gewinde, in denen ſich Genien ſchaukeln, herrliche von Ranken umſchlungene Gefäſse, die ſich oft drei- und vierfach über einander thürmen, Sphinxe, Satyrn, Hermen und Fabelthiere, welche in unerſchöpflichen Variationen unter ſich zu einem harmoniſchen Ganzen verbunden ſind, ziehen in bunter Reihe an uns vorüber. —



Ornament. Kupferſtich von S. Beham.

Ziemlich frei von dem Einfluſſe Dürer's hielt ſich in ſeinen Kupferſtichen der Goldſchmied Ludwig Krug, welcher im Jahre 1532 ſtarb. Da ſein Vater ſich 1484 in Nürnberg als Goldſchmiedemeiſter niederliefs, kann er erſt nach dieſer Zeit geboren ſein, vielleicht erſt gegen Ende der neunziger Jahre, da er erſt 1522 das Meiſterrecht erwarb. Wir dürfen wohl annehmen, daſs er bis zu dem Tode ſeines Vaters in deſſen Werkſtatt gearbeitet hat, denn wir beſitzen von ihm einen Kupferſtich mit der Jahreszahl 1516. Ein Bildniſs von ihm aus dem Jahre 1523 trägt die Unterſchrift: Aurifaber, Pictor et Sculptor Norimbergae clariſſimus

Ob man daraus fchliefsen darf, dafs Ludwig Krug auch Maler gewefen, ift fehr zweifelhaft. Waagen fah zwar im Liverpool-Inftitution ein Gemälde mit feinem Handzeichen, welches die Geburt Chrifti darftellt, indeffen ganz genau mit einem feiner Kupferftiche übereinftimmt. Aus diefem Grunde darf man an der Originalität des Bildes zweifeln und vielmehr in demfelben eine Kopie von fremder Hand nach jenem Kupferftiche erblicken. »Ich könnt nicht erdenken, berichtet Neudörffer von ihm, was diefem Ludwig Krug an Verftand der Silber- und Goldarbeit, im Reifsen (d. i. Zeichnen), Stechen, Graben, Schmelzen, Treiben, Malen, Schneiden, Conterfetten follt abgangen fein« und Sandrart fagt, er »war auch einer von den erften Kupferftechern in unferm Teutfchland gewefen, als welche damals das gröfste Lob und den Ruhm in diefer Kunft vor allen Italienern und Franzofen gehabt« Mit Sebald Beham wird er als derjenige genannt, deffen Ornamentvorlagen in Kupferftich aufs eifrigfte von den Goldfchmieden benutzt wurden. Von diefen Ornamentftichen ift uns nichts erhalten. Ueberhaupt find nur 16 Kupferftiche nachweisbar, welche ihm mit Sicherheit zugefchrieben werden können. Dreizehn derfelben find religiöfen Inhalts. Eine Geburt Chrifti und als Seitenftück dazu eine Anbetung der heiligen drei Könige, welche in einer fchönen Renaiffancehalle vor fich geht, Chriftus am Kreuz und eine Madonna mit dem Kinde, welcher ein Engel die Schleppe trägt, find die bedeutendften feiner Stiche. — Krug fteht weniger unter dem Einfluffe Dürer's als unter dem Schongauer's und vornehmlich der flandrifchen Schule. Die Härte feiner Umriffe, die Magerkeit der Glieder und ihre fchmächtigen Verhältniffe, die markirten Züge und die eingefallenen Augen finden in der holländifchen Schule vor Lucas von Leyden und in den älteften Kuperftichen des Lucas felbft Verwandtes.

Dagegen fteht Hans Leonhard Schäufelein ganz unter dem Einfluffe Dürer's. Er ift gewiffermafsen nur das Echo des grofsen Meifters, in deffen Werkftatt er, wie man annimmt, bis 1505 arbeitete, in welchem Jahre Dürer beim Antritt feiner Reife nach Venedig diefelbe auflöfte. Vorher mochte er bei dem Lehrer Albrecht's, bei Michael Wohlgemuth gelernt haben. Er war nicht viel jünger als Dürer. Sein Vater, aus Nördlingen gebürtig, liefs fich um 1476 in Nürnberg nieder, und bald darauf mag Hans geboren worden fein. Der fleifsige und gefchäftige Wohlgemuth wird dem jungen Maler als Vorbild für feinen handwerksmäfsigen Kunftbetrieb der fpäteren Jahre gedient haben. Es entfprach feinem fpeculativen Sinne nicht, in Kupfer zu ftechen, wie auch Wohlgemuth diefe zeitraubende Kunft nicht betrieb. Er entwarf mit fchneller Hand Zeichnungen für den Holzfchnitt, welche eine faft unendliche Zahl erreicht haben, und legte wie Wohlgemuth eine Malerwerftatt an, aus welcher hunderte von Altarbildern hervorgingen, Die erfte Spur der Schäufelein'fchen Thätigkeit bemerken wir auf einem aus der Dürer'fchen Werkftatt hervorgegangenen Altar, welcher im Jahre 1502 für den Kurfürften Friedrich von Sachfen ausgeführt wurde und der fich gegenwärtig in der Sommerrefidenz des Erzbifchofs von Wien, in Ober-St. Veit befindet. Das Mittelbild zeigt eine fehr figurenreiche Compofition, die Flügel im Innern links den Hinauszug zur Kreuzigung, rechts Chriftus, welcher der

Magdalena als Gärtner erfcheint, an den Aufsenfeiten die lebensgrofsen Figuren der heiligen Sebaftian und Rochus. Dürer fcheint nur die Skizze zu dem ganzen Gemälde angefertigt zu haben. Der Entwurf zum Mittelbilde, von 1502 datirt, befindet fich im Mufeum zu Bafel, die Zeichnungen zu den Flügelbildern befitzt das Städelfche Inftitut in Frankfurt am Main. Der gröfste Antheil an der Malerei gehört Schäufelein. »Man erkennt ihn, fagt Thaufing, an vielen männlichen, nach einer beftimmten Richtung hin idealifirten Köpfen. Es find längliche, regelmäfsige Gefichter mit vorfpringenden Stirnen und Brauen, mit bedeutenden, wenig eingefattelten Nafen und tief eingeprägten Mundwinkeln, die den fonft edlen Zügen einen Anflug von ironifchem Lächeln verleihen.« Schäufelein verzerrte die Dürer'fchen Idealköpfe, indem er ausfchliefslich das Charakteriftifche auf Koften der Schönheit hervorhob. Er ift überhaupt eines jeden Schönheitsgefühles faft baar. Die Schule Dürer's verliefs er zu einer Zeit, welche man die Sturm- und Drangperiode des grofsen Meifters nennen kann. In ihr empfing Schäufelein die Eindrücke, welche für die Ausprägung feines künftlerifchen Naturels entfcheidend waren. Seine Kunft verhält fich zur Dürer'fchen wie die archaifche zur archaifirenden, wie die alterthümliche zur alterthümelnden. Er ift das Widerfpiel des Dürer einer beftimmten Periode, er zeigt uns, was fchliefslich aus Dürer geworden wäre, wenn deffen Weiterentwickelung im Anfange des fechzehnten Jahrhunderts plötzlich Stillftand gemacht hätte. Nichtsdeftoweniger ift Schäufelein ein charakteriftifches Glied in der Kunftgefchichte des fechzehnten Jahrhunderts. Bei keinem der deutfchen Maler diefer Epoche verquickt fich die Kunft fo eng mit dem Handwerk wie bei ihm. Das Bewufstfein von dem hohen heiligen Berufe, den wir heute der Kunft vindiciren, war wohl bei keinem von ihnen deutlich; nur Dürer hatte eine Ahnung von dem Gott in feiner Bruft. Ihr Künftlerftolz reducirte fich auf ein mehr oder minder gröfseres Quantum von Handfertigkeit im Malen, Reifsen und Stechen, in der fie einander zu übertreffen fuchten. Der Funke des Genies, der ihre Hand anfeuerte, glomm in ihrer Bruft, ohne dafs fie es wufsten. Nur ihre Werke laffen uns heute noch erkennen, mit welcher Macht jener Funke in dem einen oder dem andern glühte. Schäufelein's Bilder und Zeichnungen aber können wir fchwerlich als Offenbarungen eines Genius betrachten. Es find eben hausbackene, handfefte Arbeiten, wie fie der fleifsige, wenn auch talentlofe Schüler eines tüchtigen Meifters zu Stande bringt.

Im Jahre 1507 erfchien in Nürnberg ein von Schäufelein illuftrirter »Speculum passionis domini nostri Jhesu Christi« (Paffionsfpiegel unferes Herren Jefus Chriftus) mit 35 Holzfchnitten, unter denen fich einige ganz treffliche Compofitionen befinden. So ift z. B. der am Kreuze ftehende Schmerzensmann, welcher von zwei Engeln umgeben ift, von denen der eine den Stab mit dem getränkten Schwamme hält, von relativ grofser Schönheit. Im Jahre 1512 war der Künftler in Augsburg thätig. Dort lieferte er die 118 Zeichnungen für die Holzfchnitte, welche den von Melchior Pfinzing, dem Probfte von St. Sebald in Nürnberg, nach den Angaben des Kaifers Maximilian verfafsten »Theuerdank« fchmücken follten. Der ausgezeichnete Formfchneider Joft de Negker war mit der Ausführung diefer Zeichnungen in Holzfchnitt, Buchdrucker Hans Schönsperger mit dem Druck betraut worden; Dr. Conrad Peutinger führte die Oberauffic̄ht. Wie

gewöhnlich bei den Aufträgen des »theuren Fürften Maximilian« haperte es mit dem Gelde. Der Formfchneider fah fich deshalb veranlafst, auf Drängen des »Reifsers oder Malers Hanns Scheyffeln« den Kaifer um das ausbedungene Honorar in einem Schreiben vom 27. Oct. 1512 zu mahnen. Aus dem Briefe geht hervor, dafs Schönsperger den Schäufelein für die Arbeit auserkoren und dafs »je für drei Figuren (vermuthlich drei Illuftrationen) zween Gulden« ftipulirt wurden. Im folgenden Jahre erfchien ein anderes illuftrirtes Werk von Schäuffelein in Augsburg »der Heiligen Leben« mit 130 kleinen Holzfchnitten, und im Jahre 1515 ein drittes unter dem Titel »Das Leiden Jefu Chrifti aus den vier Evangeliften entliehen durch Wolfgang Mann« im Verlage des Hans Schönsperger, zu welchem Schäufelein eine ähnliche Stellung einnahm wie Beham zu dem Frankfurter Drucker Egenolff. An der Illuftration diefes Werkes, welches dreifsig Holzfchnitte enthält, betheiligte fich neben Schäufelein Augsburgs erfter Maler, Hans Burkmaier, und ein Schüler oder Schulgenoffe von ihm, Georg Brew. Wiewohl nur drei Holzfchnitte das Handzeichen Schäufelein's tragen — entweder mit Anfpielung auf feinen Namen eine kleine Schaufel oder H und S verfchlungen —, fo ift doch der gröfsere Theil der Holzfchnitte auf feine Rechnung zu fetzen. Im folgenden Jahre erfchien ein Werk ähnlichen Inhalts »Doctrina, vita et passio Jefu Chrifti« (Lehre, Leben und Leiden Chrifti) bei dem Buchdrucker Anshelm in Hagenau im Elfafs. Wir dürfen darum jedoch nicht auf einen Aufenthalt Schäufeleins im Elfafs fchliefsen, vielleicht liegt in diefem Werke nur ein unberechtigter Nachdruck vor. Im Jahre 1515 fiedelte der Künftler nach feiner Vaterftadt Nördlingen über, wo er bis gegen das Ende feines Lebens thätig war. Er ftarb 1549. Seine Gattin, eine aus Nürnberg gebürtige Patrizierstochter Namens Afra Tucherin, heirathete nach feinem Tode den Maler Hans Schwartz von Oettingen.

Mit dem Jahre 1515 beginnt die umfangreiche Thätigkeit unferes Malers in Nördlingen. Er debütirte mit einem Verfuche in der monumentalen Malerei. In einem Saale des Rathhaufes malte er die Ermordung des Holofernes durch Judith und den Kampf vor Bethulia in Leimfarben auf die Wand. In der erhaltenen Stadtkammerrechnung heifst es darüber: »Zahlt Meifter Scheufl Maler von der Histori Judith und Olyfernis ertötung In der oberen neuen Stuben auf dem Rathhaus zu malen 42 Fl. 20 Kr.« . Schäufelein malte in Leimfarben, eine Technik, die heute in der Wachsmalerei für ähnliche Zwecke ihr Seitenftück gefunden hat. Ein Vorftudium zu diefem Bilde, auf Leinwand gemalt und mit dem vollen Namen des Künftlers bezeichnet, ift im Landauerbrüderhaufe in Nürnberg zu fehen. Die Affyrer wie die Juden ftecken felbftverftändlich in den Ritter- oder Landsknechtcoftümen des 16. Jahrhunderts. Die Soldaten find zu Rotten formirt und fchiefsen mit Kanonen auf einander los. Die Figuren find fehr lebendig, wie überhaupt der Eindruck des Bildes wegen der realiftifchen Auffaffung recht wohlthuend ift. Schäufelein fcheint ein grofser Freund des edlen Kriegshandwerks gewefen zn fein, wenigftens führte er diefe Compofition noch einmal zur Vervielfältigung durch den Holzfchnitt aus, und in feiner fpäteren Zeit (1542) verfah er eine Ueberfetzung der von Boccaccio verfafsten römifchen Gefchichte mit Illuftrationen, unter welchen Kämpfe im Stile des 16. Jahrhunderts die Hauptrolle fpielen. Einmal

lautet die Erklärung eines Bildes fogar: »Die Frantzofen nemen Rom eyn.« (Diefes Buch und die zahlreichen andern, welche Schäufelein im Verlaufe feiner fruchtbaren Thätigkeit noch illuftrirte, find fämmtlich in Augsburg, theils von Schönsperger, theils von Heinrich Stainer gedruckt worden). Ein Heft mit Zeichnungen unferes Künftlers, welches fich im Privatbefitze zu Nördlingen befindet, ift wahrfcheinlich auch auf feine militärifchen Studien zurückzuführen. Es enthält nämlich eine grofse Anzahl von Pferdezäumen in allen möglichen Formen. Diefe Zeichnungen liegen vermuthlich einem in Paris 1531 von dem Bafeler Buchhändler Chriftian Wechel veröffentlichten Werke zu Grunde, welches den Titel »Hippiatria sive Marescalia« trägt und 43 verfchiedene Pferdezäume enthält.

Das ältefte feiner datirten Oelbilder — von 1507 — befitzt die Galerie des Schloffes Bellevue in Kaffel. Die heilige Magdalena, mit einem reich geftickten Brocatgewande und prächtigem Mantel bekleidet, der von ihren Schultern in kraufen Falten herabgeglitten ift, kniet mit gefalteten Händen vor dem Erlöfer, der ihr in der Geftalt eines Gärtners erfchienen ift. Thränen entftrömen ihren Augen, welche andachtsvoll zu dem Heiland emporgerichtet find. Chriftus hat die rechte Hand tröftend auf ihr Haupt gelegt, während fich die linke auf ein Grabfcheit ftützt. Er ift in ein weites, faltiges Gewand gekleidet, deffen oberer und unterer Saum als Ornament die Worte trägt, mit welchen er nach dem Evangelium die Magdalena anredete. Sein Bart und fein Haupthaar find forgfältig gekräufelt. Der Typus feines Antlitzes ift von wenig edler Bildung: eine breite, völlig flache Stirn, eine etwas aufgeftülpte Nafe, hervorftehende Backenknochen und ein kurzes Kinn find die hervorragendften Kennzeichen. Auch die nackten Füfse find plump und breit. Die Magdalena ift nicht minder reizlos. Ihre Körperverhältniffe wie die des Chriftus werden fchwerlich Ebenbilder in der Natur finden. Aber für diefe mangelhafte Bildung der Aeufserlichkeiten entfchädigt der feelifche Gehalt. Welch rührendes, inniges Gottvertrauen fpiegelt fich in dem fcheinbar fo flachen Geficht der Magdalena, und welche Hoheit leuchtet aus den unedlen Zügen des Heilands! Dazu befeelt diefe beiden Figuren eine Fülle des Lebens, welche fich felbft in den geringften Kleinigkeiten ausfpricht. Jenes kraufe Gewirr der Gewandfalten, welches die Maler des 15. und 16. Jahrhunderts bis auf Dürer in ängftlicher Gewiffenhaftigkeit auf ihren Gemälden arrangirten, ift nur ein Ergebnifs ihrer auf die genauefte Wiedergabe des realen Lebens gerichteten Beftrebungen. Der Sinn für eine grofsartige, über allem Zufälligen erhabene Drapirung fehlte ihnen. Erft Dürer gelangte dazu in feinen vier Apofteln.

Den Hintergrund des Bildes füllt eine fich weithin ausdehnende Landfchaft mit Felfen, Bergen und Baumgruppen. Im Mittelgrunde zur Linken bemerkt man die beiden Marien an dem leeren Grabe Chrifti. Der landfchaftliche Theil des Bildes — Bäume, Pflanzen und Gräfer — wie das Brocatgewand der Magdalena und ihr Haar find mit der gröfsten Liebe ausgeführt. (S. d. Abbildung.) Wenn wir diefe zahllofen Striche verfolgen, welche nur mit der Spitze eines haarfeinen Pinfels ausgeführt fein können, fo werden wir mit dem höchften Erftaunen vor der Kunftfertigkeit Schäufeleins erfüllt, der während der vierzig Jahre feiner künftlerifchen Thätigkeit ca. 80 Oelgemälde und zahllofe Zeichnungen für den Holzfchnitt ausführte. Wir

dürfen freilich annehmen, daſs er in den ſpäteren Jahren ſeines Lebens Gehilfen beſchäftigte; aber die erſte Anlage ſeiner Gemälde wird in den meiſten Fällen



Chriſtus und Magdalena, von Schäufelein. Original: Kaſſeler Galerie.

von ihm herrühren. Ebenſo wird er es ſich nie verſagt haben, ſelbſt die letzte Hand an ein Bild anzulegen. Dieſes Jugendbild iſt zugleich charakteriſtiſch für

feine Kunft. In feinen fpäteren Lebensverhältniffen fand er freilich häufig Gelegenheit, gröfsere Aufgaben zu löfen, aber damit verflachte fich auch zugleich der ohnehin nicht grofse Fond feines künftlerifchen Vermögens. Je mehr er in die Breite ging, defto flüchtiger wurde die malerifche Ausführung feiner Bilder. Dann werden die Köpfe feiner Figuren noch gleichgiltiger und leerer, die Körperproportionen noch mangelhafter, und die Färbung verliert den warmen, harmonifchen Ton, der feine beften Bilder fehr vortheilhaft felbft vor manchen feines grofsen Lehrmeifters auszeichnet.

Aus feiner erften Nördlinger Zeit rührt eine grofse, figurenreiche Ausftellung Chrifti in Leimfarben her. Sie befindet fich auf der Burg zu Nürnberg und trägt die Jahreszahl 1517. Der fchmerzlich ergriffene Pilatus zeigt den Heiland von einem Balkone herab den unten verfammelten Juden, welche ein wildes, höhnendes Gefchrei erheben. Mitten unter ihnen bemerkt man die ohnmächtig gewordene Maria, von den heiligen Frauen unterftützt. Das Bild ift fehr frei und leicht wenn auch flüchtig ausgeführt, und macht faft den Eindruck einer colorirten Zeichnung.

Sein fchönftes und bedeutendftes Werk befindet fich in der Hauptkirche von Nördlingen. Es ift ein Flügelaltar, den Schäufelein im Auftrage des Vicekanzlers Kaifer Karl's V., Nicolaus Ziegler, im Jahre 1521 malte. Das Mittelbild ftellt die Beweinung Chrifti nach der Kreuzabnahme dar. Jofeph von Arimathia und Nicodemus halten in einem Leinentuche den Körper Chrifti aufrecht. Maria, von Johannes und einer heiligen Frau unterftützt, breitet ihre Arme nach dem Leichnam des Sohnes aus. Der Künftler hat die verfchiedenen Abftufungen des Schmerzes in feinfter Weife in den Gefichtern der heiligen Frauen zum Ausdruck gebracht. Am fchönften und rührendften fpiegelt fich derfelbe in dem Antlitze der heiligen Magdalena. Den Hintergrund bildet, wie gewöhnlich auf den Gemälden Schäufelein's, eine weite Landfchaft, in der man Golgatha mit den gekreuzigten Schächern fieht. Das innige Naturgefühl, welches fich in vielen Gemälden diefes Meifters ausfpricht, ift eben eines der fchätzbarften Erbtheile des Dürer'fchen Geiftes. — Die vier Flügel weifen vier Heiligengeftalten auf: Paulus, auf fein Schwert geftützt, ein heiliger Kaifer (Karl der Grofse?), welchem ein Engel ein Schwert überreicht, die heilige Elifabeth, einen Armen fpeifend, und die heilige Barbara. Letztere beiden ftehen in weifsen Nifchen.

Auf diefen Bildern find die Formen edler gebildet, die Gewandfalten klarer und gefchmackvoller arrangirt als fonft bei ihm üblich, und der lederbraune Ton des Fleifches ift einem goldgelben gewichen. Die Malweife ift meift gediegen, fo dafs man annehmen darf, Schäufelein habe fich noch an den in Nördlingen befindlichen Gemälden des alten Herlen, eines Malers aus der van Eyck'fchen Schule, weiter gebildet. In einzelnen Frauenköpfen bricht fogar ein gewiffes Schönheitsgefühl durch, welches wir nur noch auf einem zweiten Bilde des Meifters treffen, wiederum einer Beweinung von Chrifti Leichnam, die fich ebenfalls in der Nördlinger Hauptkirche befindet und aus dem Jahre 1516 ftammt. Wir erfahren aus einer alten Rechnung, dafs Schäufelein für den Ziegler'fchen Altar die bedeutende Summe von 175 Goldgulden erhielt.

Das umfangreichfte von feinen noch vorhandenen Gemälden ift ein aus

16 Bildern beſtehender Altar in der Kirche des ehemaligen Kloſters Anhauſen bei Oettingen. Das Mittelbild ſtellt die Krönung Mariä dar.

Die gröſsere Zahl ſeiner übrigen Bilder trägt den Stempel handwerksmäſsiger Arbeit an ſich, und ſelbſt die Beſſeren unter ihnen bieten keine neuen Züge, um das Bild ſeines maleriſchen Schaffens zu vervollſtändigen.

In der letzten Zeit ſeines Lebens wandte Schäufelein ſeine Thätigkeit wiederum dem Holzſchnitt zu. Er illuſtrirte Cicero's Buch von den Pflichten, die Hiſtorien des Boccaccio, einen deutſchen Plutarch, den goldenen Eſel des Appulejus, ein Buch mit diätetiſchen Vorſchriften und mehrere religiöſe Werke. Am erfreulichſten ſind aus dieſer Periode einige dem täglichen Leben entnommene Darſtellungen, Bilder aus dem Soldatenleben und namentlich die zwanzig Blätter mit Hochzeitstänzern, welche einen Brautzug bilden (S. die Abbildung). Sie gehören zu dem Beſten, was er für den Holzſchnitt gezeichnet, und bilden einen wichtigen Beitrag zur Coſtümgeſchichte. Ein Abendmahl, gleichfalls in Holzſchnitt ausgeführt, zeichnet ſich vornehmlich durch ſeine ungewöhnliche Gröſse — 0,71 m. hoch und 1,02 m. breit — und durch die reine und groſsartige Auffaſſung der reichen Renaiſsancearchitektur des Saales aus, in welchem das Mahl eingenommen wird.

Mit Schäufelein ſchlieſst die Reihe derjenigen jüngeren Maler, von denen wir annehmen dürfen, daſs ſie mit Dürer entweder als Schüler oder als Gehilfen in ſeiner Werkſtatt in nähere Berührung gekommen ſind.

Zwar ſoll eine Zeichnung von der Hand Dürer's exiſtiren mit einer Inſchrift, laut welcher der Meiſter dieſelbe dem Albrecht Altdorfer im Jahre 1509 verehrt haben ſoll, aus der man alſo allenfalls auf ein näheres perſönliches Verhältniſs auch dieſes Künſtlers zu dem groſsen Nürnberger ſchlieſsen könnte. Da indeſſen die Zeichnung verſchollen iſt, läſst ſich die Sache nicht unterſuchen. Im Jahre 1509 war Altdorfer bereits als Bürger in Regensburg anſäſsig, wohin er 1505 von Amberg übergeſiedelt war, und wo er in demſelben Jahre das Bürgerrecht erworben hatte. Altdorfer war ein Mann, der eine vielſeitige Thätigkeit entwickelte. Er war Baumeiſter, Maler, Kupferſtecher, Zeichner und Aquarelliſt. Der Hauptſchwerpunkt aber ruht immer auf ſeiner Thätigkeit als Baumeiſter und in zweiter Linie als Tafelmaler, und wir dürfen uns darum nicht wundern, wenn wir bei genauer Betrachtung der Reſultate ſeiner übrigen Kunſtthätigkeit auf Schritt und Tritt dem Dilettanten begegnen. Da er jedoch, wie ſeine Arbeiten lehren, ein geiſtreicher Mann war, ſo machen ſeine Gemälde, Kupferſtiche und Zeichnungen zum gröſseren Theile einen wenn auch nicht immer angenehmen, ſo doch intereſſanten Eindruck. Er gehörte jedoch nicht zu den Baumeiſtern, welche an der Ausbildung jenes reizvollen Bauſtiles Theil nahmen, den wir als »deutſche Renaiſſance« bezeichnen, er war vielmehr nur ein tüchtiger Handwerksmeiſter, der wohlbeſtallte Rathsbaumeiſter von Regensburg, welcher im Dienſte ſeiner Stadt nur Bauwerke von praktiſcher Bedeutung aufzuführen hatte.

Da Altdorfer im Jahre 1505 das Bürgerrecht in Regensburg erwarb, ſo muſs er damals mindeſtens 25 Jahre alt geweſen ſein; mithin fällt ſeine Geburt ſpäteſtens in das Jahr 1480. Er kam in Regensburg bald zur Geltung. Im Jahre 1509

fteuerte nämlich der Rath zu einem Gemälde, welches er für den Chor der Peterskirche gemalt hatte, den Betrag von 10 Gulden bei. Während der erften Zeit feines Aufenthaltes in jener Stadt fcheint er fich vorzugsweife mit der Tafelmalerei befchäftigt zu haben. Auf diefem Gebiete weifs fich der unfichere, dilettirende Zeichner fehr gefchickt hinter einem foliden Impafto und einem lebhaften Colorit, welches den übrigen Schülern Dürer's fehlt, zu verbergen. Was er von Dürer nachweislich entlehnt hat, ift meift rein äufserlicher Natur: gewifse Combinationen der Compofition, welche der ganzen Richtung gemein find; der knittrige Faltenwurf, den Dürer eher überwunden als eingeführt hat, und gewiffe Eigenthümlichkeiten in der Zeichnung und der Charakteriftik der Köpfe, die Altdorfer fehr wohl aus Dürer'fchen Kupferftichen und Holzfchnitten gelernt haben kann. Hingegen macht fich bei Altdorfer ein ftarker phantaftifcher Hang geltend, der fich fowohl in der Auffaffung und in der Wahl des Sujets als auch in der Compofition und in gewiffen Beleuchtungseffecten und am meiften in der Behandlung der Natur offenbart. Wir fehen bald, wie diefer Künftler eine beftimmte Richtung Dürer'fcher Kunft ausbildete, welche der Nürnberger Meifter nur nebenher und gewiffermafsen nur Studien halber cultivirte, die Landfchaftsmalerei. Aber nicht einmal auf diefem Gebiet können wir einen direkten Zufammenhang mit Dürer nachweifen: es find allgemeine Berührungspunkte vorhanden, aber fie reichen nicht aus, um ihn als einen Nachahmer Albrecht's bezeichnen zu können. Zwar hat Altdorfer noch keine Landfchaften im modernen Sinne gemalt, fondern im Vordergrunde feiner Bilder fpielt fich immer noch ein bedeutfamer Vorgang aus der biblifchen, einmal auch aus der Profanhiftorie ab. Aber er behandelt die Landfchaft nicht mehr als blofsen Hintergrund, fondern er verleiht ihr neben den Figuren eine felbftändige Geltung. Er fucht ihr nicht nur durch eine originelle, meift phantaftifche Compofition einen befonderen Reiz zu geben, er führt auch das einzelne mit erfichtlicher Liebe und gröfster Gewiffenhaftigkeit aus. Bäume und Sträucher, Blätter, Pflanzen und Gräfer, Berge, Burgen und zerfallene Gemäuer — alles wird mit der erdenklichften Sorgfalt wiedergegeben, wie es dem Auge des naturbegeifterten Malers erfchien. Freilich fehlte ihm der Geift, das Ganze der Natur aufzufaffen, er hielt fich nur an ihre einzelnen Producte und vereinigte das Zufammengelefene zu einem phantaftifchen Ganzen, welches erft durch die Laune des Malers ein folches wurde. Allmälig rückte der landfchaftliche Fond in den Vordergrund, mehr und mehr wendeten fich der Fleifs und die Liebe des Malers der unbelebten Natur zu, und das menfchliche Treiben im Vordergrund fank zur blofsen Staffage herab. Aus diefem Grunde darf man Altdorfer den Vater der modernen Landfchaftsmalerei nennen, wenn auch feine Production nicht umfaffend genug und zu zerfahren war, um eine beftimmte Wirkung auf die Weiterentwickelung diefes Kunftzweiges auszuüben. Seine Oelbilder, kaum 25 an der Zahl, find bei feinen Lebzeiten nicht über Bayern hinausgekommen, und auch jetzt befindet fich kaum der dritte Theil aufserhalb. Auch Zeichnungen von ihm find nicht allzu zahlreich. Sie fcheinen aber fchon frühzeitig in hoher Schätzung geftanden zu haben, da neuerdings, nachdem einige grofse Privatfammlungen von Handzeichnungen in den Befitz öffentlicher Kabinette, z. B. des Berliner Mufeums, übergegangen find, einige Doubletten Altdorfer'fcher Zeichnungen zu Tage

getreten ſind, welche dem 16. Jahrhundert anzugehören ſcheinen. So beſitzt z. B. das Berliner Kupferſtichkabinet zwei völlig gleiche Zeichnungen mit Simſon, der den Löwen zerreiſst, im Vordergrunde einer Landſchaft, von denen gerade die mit gröſserem Verſtändniſs des menſchlichen Körpers gefertigte die ſpätere Kopie zu ſein ſcheint. Correcte Linienführung und Kenntniſs der Körperproportionen gehörten nicht zu den Vorzügen Altdorfer'ſcher Kunſt.



Hochzeitstänzer. Holzſchnitt von H. Schäufelein.

Auf ſeinem älteſten uns bekannten Bilde, einer Kreuzigung von 1506 auf der Burg zu Nürnberg, zeigt ſich bereits in der feinen Ausführung der Bäume und Gräſer das Hauptmerkmal ſeiner Kunſt; ſonſt erinnert die Compoſition und die Wiedergabe der Affektsäuſserungen noch ſtark an Dürer. Aus dem folgenden Jahre ſtammt ein kleines Doppelbild des Berliner Muſeums, die Heiligen Dominicus und Franciscus in Buſsübungen darſtellend, welches nur durch die Sonnenbeleuchtung anziehend iſt. Mit dem Sonnenlicht wuſste Altdorfer auch ſonſt ganz hübſche Effecte zu erzielen. So werden z. B. die Figuren eines trefflichen Bildes der Morizkapelle zu Nürnberg, ein Mann und zwei Frauen, welche den Leichnam des heiligen Quirinus aus dem Waſſer heben, von der untergehenden

Sonne goldig beleuchtet. Auf einem Madonnenbilde und der Alexanderſchlacht der Münchener Pinakothek finden ſich ähnliche Beleuchtungsmotive. Aus dem Jahre 1507 iſt auch die kleine Landſchaft mit einer Satyrfamilie im Vordergrunde, welche mit der Suermondtſchen Sammlung in das Berliner Muſeum übergegangen iſt.

Das ſchönſte ſeiner Jugendbilder, gleichfalls mit 1507 bezeichnet, und vielleicht die naivſte und liebenswürdigſte ſeiner Schöpfungen überhaupt befindet ſich in der Kunſthalle zu Bremen. In einer mächtigen verfallenen Ruine, durch deren lückenhaftes Dach der nächtliche Himmel ſchaut, liegt das Chriſtkindlein auf einem Bündel Stroh, von Engelknaben umgeben. Vor ihm kniet die Madonna, ſorgſam über den kleinen Heiland gebeugt. Eine groſse Leiter führt zu dem Heuboden unter dem Dache hinauf; an ihrem Fuſse ſteht der heilige Joſeph und leuchtet mit der Laterne empor, damit die Engelein, welche hinaufklimmen, um Stroh herabzuholen, beſſer ſehen können. Einer iſt oben an der Luke ſichtbar, um ein Bündel herabzuwerfen; aber vorher iſt ein anderer aus der Luke auf die Erde hart neben das Chriſtkind heruntergepurzelt. Ein dritter Engelknabe läuft erſchreckt herbei, um zu ſehen, ob ſich ſein Geſpiele ein Leid gethan hat. Aus dem Mittelgrunde ſchreiten ein Paar Hirten durch das zerfallene Thor, dem neugeborenen Erlöſer ihre Ehrfurcht darzubringen. Ganz im Hintergrunde färbt bereits die aufgehende Sonne die den Horizont umsäumenden Wolken roth.

Aus dem Jahre 1510 ſtammt ein kleines Bild der Münchener Pinakothek, welches im Vordergrunde eines ſchönen Buchenwaldes den heiligen Georg im Kampfe mit dem Drachen zeigt. Rechts eröffnet ſich ein Ausblick auf eine waldige Berglandſchaft. Vom Jahre 1510 bis zum Jahre 1517 iſt kein datirtes Bild von Altdorfer nachzuweiſen. Indeſſen fallen in dieſe Zeit alle ſeine ſeltſamen mit Jahreszahlen verſehenen Zeichnungen, die ſich bis auf unſere Zeit erhalten haben. Eigenthümlich und ſeltſam ſind dieſe Zeichnungen nicht blos ihres phantaſtiſchen Charakters, ſondern ihrer techniſchen Behandlung wegen. Altdorfer operirt gewöhnlich nur mit drei Farben. Er grundirt ſein Blatt ſehr ſtark mit einem ſatten, gleichmäſsigen Ton: grün, roth, rothbraun, gelb oder blau. Auf dieſen Untergrund trägt er die Zeichnung ganz frei mit der Pinſelſpitze in weiſs auf und braucht nebenbei noch etwas ſchwarz zu den Umriſſen und um einige tiefere Töne, Uebergänge, Schatten und dergl. zu erzielen. Dürer, vornehmlich aber Baldung Grien, liebten dieſe eigenthümliche Zeichnungsmanier gleichfalls ſehr; keiner aber hat ſie mit ſolcher Virtuoſität behandelt wie Altdorfer. Auch auf dieſen Arbeiten ſpielt die Landſchaft die Hauptrolle. Seine phantaſtiſche Naturanſchauung konnte gerade in dieſen grellen Effekten, in dieſen ſchroffen Gegenſätzen zwiſchen Hell und Dunkel am beſten zur Geltung kommen. Er liebt beſonders die Fichte, deren herabhängende Nadeln er mit gröſster Genauigkeit nachbildet. Aus den Spalten der Felſen, aus den Ritzen verfallener Gemäuer ſprieſsen Pflanzen heraus und ſchwingen ſich bald in kühnen Bögen nach aufwärts, bald ſenken ſie ſich wie tropiſche Schlingpflanzen herab. Dieſe hängenden Pflanzen und Gräſer ſind ein charakteriſtiſches Merkmal der Altdorfer'ſchen Landſchaftsmalerei. Einigen jüngeren Malern imponirte dieſe wunderliche Phantaſtik dergeſtalt, daſs ſie gleichfalls Landſchaften im Stile Altdorfer's

componirten und fo deffen eigenartige Richtung bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus fortpflanzten.

Das Berliner Kupferftichkabinet ift befonders reich an fchönen Zeichnungen diefes Meifters. Die ältefte derfelben, von 1509, zeigt mitten in einer prachtvollen Landfchaft den auf dem Oelberg betenden Chriftus, welchem fich aus dem Hintergrunde die Schergen nähern. Chrifti Einzug in Jerufalem und eine grofse Kreuzigung find mit 1510 und 1511 bezeichnet. Von 1512 ift die Anbetung der Könige, die gröfste unter den Berliner Zeichnungen, von der wir unfern Lefern eine Kopie vorlegen (S. die Abbildung). Eine Geburt Chrifti in der Petersburger Eremitage, wie die Berliner Zeichnung auf braunem Papier in weifs und fchwarz ausgeführt, fcheint das Pendant zu der Letzteren zu bilden. Von befonderer Schönheit ift eine Landfchaft mit einer reichgekleideten Frau und zwei Reitern im Vordergrunde aus dem Jahre 1514. Unter den Berliner Blättern befindet fich auch eine nur mit der Feder ausgeführte Landfchaft ohne Staffage, zu welcher das Dresdener Kupferftichkabinet ein Seitenftück bietet. Hier führt eine breite Strafse zu einer Kirche empor, die auf einem Berge liegt. An einem Abhang zur Linken windet fich noch ein Fufsfteig zu derfelben Anhöhe hinauf. Fichten und Laubholz füllen den Vordergrund. Wir haben in diefer Zeichnung den Entwurf zu einer der Landfchaften vor uns, welche Altdorfer fpäter in Kupfer ätzte und zu einem gröfseren Cyklus vereinigte. Die Radirung eignete fich vorzugsweife zur Wiedergabe der feinen Gräfer und Pflanzen, der Fichtennadeln und Moofe, die der Künftler in feinen Landfchaften mit Vorliebe verwendete. Wir haben diefe Radirungen etwa in den Anfang der zwanziger Jahre zu fetzen. In dem letzten Drittel feines Lebens aber fcheint Altdorfer weder den Grabftichel noch die Radirnadel geführt zu haben, da in diefe Zeit feine umfangreiche Bauthätigkeit fällt.

Im Jahre 1513 befand fich unfer Meifter bereits in guten Verhältniffen. Er kaufte in diefem Jahre eine »eigene Behaufung fammt Thurm und Hofftatt am St. Veitsbach bei den Auguftinern«, welche noch heute mit Ausnahme der erneuerten Faffade faft in demfelben Zuftande erhalten ift und zu den ftattlichften Wohnhäufern von Regensburg gehört. Im Jahre 1518 erwarb er bereits ein zweites Haus. Um diefelbe Zeit hatte er fich auch eine bürgerliche Stellung zu erringen gewufst. Er wurde Mitglied des äufseren Rathes und mufste als folches im Jahre 1519 der Regensburger Judengemeinde ihre Vertreibung aus der Stadt verkündigen. Die fanatifirte Bürgerfchaft hatte vorher die Synagoge und den Friedhof der Juden zerftört. Wir finden unter den Stichen Altdorfer's zwei Erinnerungsblätter an diefes Ereignifs. Das eine zeigt uns das Innere der Synagoge mit einer lateinifch abgefafsten Infchrift: »Im Jahre des Herren 1519 wurde die jüdifche Synagoge in Regensburg durch ein gerechtes Gottesurtheil von Grund aus zerftört«; auf dem zweiten Blatte fehen wir die Vorhalle der Synagoge, gleichfalls mit einer entfprechenden Infchrift. Wir dürfen übrigens nicht glauben, dafs Altdorfer diefe Aufnahmen vor der Zerftörung anfertigte; das Zerftörungswerk war kein vorbereitetes, fondern die That eines rafchen Augenblicks. Erft fpäter entwarf er die Blätter aus der Erinnerung. Er felbft war gewifs nicht um ein Haar breit aufgeklärter als feine Mitbürger und hat die Synagogenblätter wohl

nur der Curiofität halber radirt. Auch von dem zerftörten Judenkirchhofe nahm er eine Anzahl Grabfteine, die er als Pflafterfteine in feinem Wohnhaufe verwendete, und die als folche noch heute vorhanden find. Nach dem Abbruch der Synagoge wurde auf ihren Ruinen eine Wallfahrtskirche »zur fchönen Maria« (die jetzige proteftantifche Neupfarrkirche) errichtet. Altdorfer erhielt den Auftrag, für diefe Kirche eine Proceffionsfahne mit dem Marienbilde und dem Stadtwappen zu malen. Aus derfelben Zeit mag auch der prachtvolle Farbenholzfchnitt mit der fchönen Maria herrühren, welcher vermuthlich an kirchlichen Feften als Erinnerungs- und Ablafsblatt an die Wallfahrer und Beter verkauft wurde. Er ftellt in vier bis fünf Farben — roth, grün, blau, fleifchfarben und fchwarz — die Madonna mit dem Kinde hinter einer Brüftung dar, auf welcher ein Gefäfs mit Glockenblumen fteht. Von der Brüftung fteigen Renaiffancepfeiler auf, die oben durch ein Gebälk verbunden find. Unten liefst man die Infchrift: Gantz fchön biftu mein freundtin vnd ein mackel ift nit in dir. Ave Maria. — Um diefelbe Zeit entwarf er ferner die Zeichnung zu einem Goldgulden für die Stadt Regensburg, verzierte einen Ablafsbrief für die Kapelle zur »fchönen Maria« mit Malereien, fowie einen Vorhang zu ihrem »Heiligthum« (Reliquienfchrein), und endlich die Lafetten der ftädtifchen Kanonen mit dem Wappen der Reichsftadt, den gekreuzten Schlüffeln. Es fcheint mithin, dafs er bereits um diefe Zeit auch als Künftler förmlich in den Dienft der Stadt übertrat. Seine Bauthätigkeit beginnt, foviel fich nachweifen läfst, erft mit dem Jahre 1526, nachdem er auch Mitglied des inneren Rathes geworden war. Er wurde zum ftädtifchen Baumeifter ernannt und erbaute in diefer Eigenfchaft den Weinftadel fowie 1527 das Fleifch- und Schlachthaus, welches fich bis auf unfere Zeit erhalten hat. Es erweist fich, wie Neumann, Altdorfer's Biograph, bemerkt, heute noch, nach mehr als 300 Jahren, als ein folider und zweckentfprechender Bau, der auch bezüglich feiner Anlage und Durchführung geläuterten Gefchmack verräth, foviel fich folcher bei der Beftimmung diefes Gebäudes entwickeln liefs. Wie angefehen Altdorfer war, geht daraus hervor, dafs er im Jahre 1528 im »Friedgerichte« thätig war, und dafs man ihn in demfelben Jahre für ein Quartal zum »Cammerer«, d. i. Bürgermeifter, wählen wollte. Er lehnte jedoch diefe Ehre ab, weil er gerade mit einem grofsen Gemälde für den Herzog Wilhelm von Bayern befchäftigt war, das er in Kürze zu liefern verfprochen hatte. Es ift dies fein berühmteftes und beftes Bild, die grofse Alexanderfchlacht, jetzt in der Pinakothek zu München. Er vollendete es im Jahre 1529 und fetzte im Vollgefühl feiner allerdings bewundernswerthen Leiftung die Infchrift darauf: ALBRECHT ALTDORFER ZV REGENSBVRG FECIT. Herzog Wilhelm hatte zu gleicher Zeit fünf hiftorifche Gemälde ähnlichen, kriegerifchen Inhalts beftellt: die Schlacht bei Cannä bei Burkmaier und die Schlacht bei Zama bei Jörg Brew, die Einnahme von Alefia und die Belagerung Roms durch Porsena bei Melchior Feselen, einem Maler von ziemlich untergeordneten Fähigkeiten, der 1538 in Ingolftadt ftarb; aber Altdorfer hat durch forgfame Ausführung, durch Verwendung feiner phantaftifchen Effecte und durch feine eigenartige, feine Detaillirung die übrigen Maler bei weitem übertroffen. Natürlich haben wir keine ideale Compofition vor uns, fondern wie gewöhnlich bei den Meiftern der deutfchen Re-



Die Anbetung der h. drei Könige. Nach einer Handzeichnung von Albr. Altdorfer in Berlin.

naiſſance eine Ritter- und Landsknechtſchlacht aus dem Anſang des 16. Jahrhunderts. So mag es etwa in den Schlachten Kaiſer Maximilian's und Kaiſer Karl's oder in den Kämpfen der Schweizer zugegangen ſein. Tauſende von

Figuren bewegen fich auf einem verhältnifsmäfsig kleinen Raume von 5 Fufs Höhe und noch nicht 4 Fufs Breite. Alle Armaturgegenftände: Harnifche und Wämmfer, Panzer und Pferdedecken, Helme, Schwerter, Lanzen und Streitäxte find mit dem gröfsten Fleifse und der gröfsten Sauberkeit ausgeführt.

Während der Jahre 1529 und 1530 wurde wiederum feine Thätigkeit als Baumeifter von der Stadt fehr in Anfpruch genommen. Es galt, Regensburg gegen die drohende Türkengefahr zu fchützen und die Feftungswerke der Stadt in Stand zu fetzen, oder zu verftärken und zu vermehren. Unter feiner Leitung wurden die »Kreuz-Paftey«, die »Ofter-Paftey« und die »Eifengred«, wo Eifengeräthe d. h. Gefchütze aufbewahrt wurden, errichtet. Zur Erinnerung an diefe Befeftigung wurde ein Gedenkftein gefetzt, welcher neben den Namen der übrigen Rathsherrn auch den Altdorfer's aufzählt.

Aus dem Jahre 1531 ftammt eine kleine reizende Landfchaft, die fich im Befitze des Herrn Fr. Lippmann in Wien befindet. Ein reichgekleidetes Paar tritt in ein prächtiges Renaissancefchlofs und wird an der Schwelle von einem Krieger begrüfst, der ihm einen Pokal credenzt. Auf dem Kleide der Frau kauern ein Paar zerlumpte Bettler. Es ift vermuthlich eine allegorifche Darftellung, und die Frau die Perfonification der Hoffart, der nach den Sprichworte »der Bettel auf der Schleppe fitzt.« In demfelben Befitze befindet fich ein zweites Landsfchaftsbild, in welchem die Ruhe der h. Familie auf der Flucht nach Egypten vor einem Renaissancebrunnen dargeftellt ift. Es trägt auf einer Tafel die Infchrift: Albertus Altorffer pictor Ratisponensis in salutem anime hoc tibi munus diva maria sacrauit corde fideli 1540, und das doppelte, in einander gefchobene A, das Handzeichen des Meifters. Zu deutfch: Albrecht Altorffer, Maler in Regensburg, widmete dir, o göttliche Maria, diefes Gefchenk zum Heil feiner Seele. Man nahm an der Jahreszahl Anftofs, weil Altdorfer bereits im Jahre 1538 ftarb, und man glaubte, dafs 1540 entweder für 1504 oder für 1510 verfchrieben fei. Obwohl ein Schreibfehler in einer fo feierlich abgefafsten Infchrift von vornherein auszufchliefsen ift, fpricht gegen 1504 fchon der Umftand, dafs fich Altdorfer damals noch nicht in Regensburg befand, mithin fich auch noch nicht »Maler in Regensburg« nennen konnte. Wir find auch nicht genöthigt, 1510 zu substituiren, da wir wahrfcheinlich eine Stiftung der Altdorfer'fchen Erben vor uns haben, die zum Seelenheile des Verftorbenen in eine Kirche von Regensburg geweiht wurde. Vielleicht hat Altdorfer die Infchrift noch bei feinen Lebzeiten aufgefetzt und die Nachkommen haben nur das Jahr der Stiftung hinzugefügt. Altdorfers noch vorhandenes Teftament trägt das Datum des 12. Februar 1538. Nach einer alten Handfchrift foll er noch an demfelben Tage, nach der Annahme des Chroniften Gemeiner am 14. Februar geftorben fein. Soviel fteht jedenfalls feft, dafs er noch im Jahre 1538 verfchied, da der Haupterbe, fein Bruder Erhard Altdorfer, Hofmaler des Herzogs Heinrichs des Friedfertigen in Schwerin, ein ihm aus der Erbfchaft zugefallenes Haus, daffelbe, in welchem Albrecht geftorben, im Jahre 1538 verkaufte. Wir wiffen ferner, dafs fich Erhard Altdorfer, wahrfcheinlich um den Nachlafs feines Bruders zu Gelde zu machen, bis 1541 in Regensburg aufhielt, in welchen Jahre er ein zweites von dem Bruder ererbtes Haus veräufserte. Es ift wahrfcheinlich, dafs diefer Bruder jenes Bild zum

Andenken des Verewigten in eine Kirche geſtiftet hat, vielleicht in die Auguſtinerkirche, in welcher Altdorfer beſtattet wurde. Als man dieſe Kirche im Jahre 1840 wegen Baufälligkeit abbrechen liefs, wurde ein Theil von Altdorfer's Grabſtein mit folgendem Inſchriftsreſte gerettet: ». Albrecht. Altdorffer · paum«(eiſter).

Demnach ſcheint es, dafs der Künſtler auf ſeine Thätigkeit als Baumeiſter ein beſonderes Gewicht gelegt hat. Eine ähnliche Inſchrift: ALBRECHT ALTORFER PAUMEISTFR · 1535. war auf einer bleiernen Tafel an dem ehemaligen Marktthurme in Regensburg zu leſen, den er alſo auch gebaut haben mufs.

Aus ſeinen letzten Lebensjahren erfahren wir noch, dafs er ſich für die Einführung der Reformation in Regensburg intereſſirte. Er war nämlich einer der 15 Rathsherrn, die auf Anſuchen einiger Bürger und Bürgerinnen einen Rathsbeſchlufs veranlafsten, nach welchem dem Rathsconſulenten »Herrn Dr. Johann Hiltner (einem Freunde Luthers) befohlen wurde, nach einem ehrbaren, gelehrten Prediger, der das Wort Gottes allhier predigen würde, umzufragen« und nach welchem ferner in der Neupfarrkirche, der »ſchönen Maria«, das Amt, die Vesper, das Salve und der Organiſt abgeſchafft wurden. Auch ſtach Altdorfer das Bild Luther's in Kupfer. Daneben darf jene fromme Stiftung an die Himmelskönigin nicht Wunder nehmen, da der Mariencultus in den erſten Zeiten der Reformation nach wie vor in Blüthe ſtand. Lange Zeit ſcheint der Meiſter nicht krank gelegen zu haben, da er im Jahre 1538 noch ein Gemälde mit dem Abſchiede Chriſti von ſeiner Mutter vollendete.

Nächſt Sebald Beham haben wir von keinem der jüngern Maler der deutſchen Renaissance ſo reichhaltige Lebensnachrichten wie von Altdorfer. Während wir aber genöthigt waren, dem Lebensgange des Beham zum gröfsten Theile in ſeinen Werken nachzuſpüren, ſtehen uns für die Lebensbeſchreibung Altdorfer's zahlreiche Urkunden zur Verfügung.

Es bleibt uns noch übrig, einen Blick auf Altdorfer's Leiſtungen als Kupferſtecher zu werfen. Die Zahl ſeiner noch vorhandenen Kupferſtiche beläuft ſich auf etwa achtzig. Ihr Stoff iſt allen Gebieten entnommen, welche die Kunſt damals cultivirte: der heiligen Schrift, der Mythologie, der römiſchen Profanhistorie und dem täglichen Leben. Nur wenige von ihnen, beſonders einige religiöſe Darſtellungen zeigen den Einflufs Dürer's. Merkwürdigerweiſe ſind es gerade diejenigen aus ſeiner mittleren Zeit, z. B. ein dornengekrönter Chriſtus mit der Madonna vom Jahre 1519, während die älteren, beſonders in der Technik, italieniſche Einflüſſe verrathen. Sehr gewandt war die kupferſtecheriſche Technik Altdorfer's nicht. Da die früheſten Daten auf ſeinen Stichen 1506 und 1507, die ſpäteſten 1519 und 1521 ſind, dürfen wir annehmen, dafs in dieſen 15 Jahren ſeine ganze Wirkſamkeit als Kupferſtecher begriffen iſt. 33 Radirungen, die wir gleichfalls noch von ihm beſitzen — 23 Prachtgefäſse als Vorlagen für Goldſchmiede und 10 Landſchaften — mögen dann etwa in den Anfang der zwanziger Jahre zu ſetzen ſein. Auch auf ſeinen Kupferſtichen und mehr noch auf ſeinen Holzſchnitten, deren Zahl ſich auf etwa 70 beläuft, mufs die originelle, phantaſtiſche Landſchaft und die ſchön und reich behandelte Renaissancearchitektur für die mangelhafte Zeichnung und Compoſition entſchädigen; denn wenn er auch gelegentlich Stiche

nach Marc Anton kopirte, so machte er sich damit noch nicht die Formengebung der Italiener, wie andere Kupferstecher der deutschen Renaissance, zu eigen. Seine Figuren machen gewöhnlich den Eindruck von Strohpuppen, die nothdürftig mit einigen Fähnchen behängt sind. Darum sind seine Darstellungen aus der antiken Mythe am unerfreulichsten. Das gröfste Interesse gewähren noch die aus dem täglichen Leben gegriffenen Gestalten: Krieger, Ritter, Fahnenträger, Trommler und Pfeifer. Wo dagegen das landschaftliche Element in den Vordergrund tritt, entfaltet Altdorfer wiederum seine gewohnte Virtuosität.. Das zeigt sich am meisten bei den Radirungen, die dem Künstler leichter von der Hand gingen als der zeitraubende und schwierige Kupferstich, und bei den Holzschnitten, deren Ausführung in anderen Händen lag. Die Enthauptung Johannes des Täufers, ein Holzschnitt vom Jahre 1512, zeigt die bereits vorher charakterisirten Eigenthümlichkeiten in der Behandlung der Landschaft am Besten.

Jener Bruder Altdorfer's, Erhard, war gleichfalls Maler, Baumeister und Zeichner für den Holzschnitt. Er ging im Jahre 1512 mit dem Herzoge Heinrich von Mecklenburg nach Wittenberg und lernte dort Lucas Cranach kennen, der einen entscheidenden Einflufs auf ihn ausübte. Darum gehört er nicht in den Bereich dieser Darstellung, die sich nur mit dem Kreise der von Dürer beeinflufsten Maler der deutschen Renaissance beschäftigt. Seine Holzschnitte, zum gröfseren Theile Bücherillustrationen, sind ganz in der Cranach'schen Manier entworfen und ausgeführt.

Altdorfer blieb in dem Felde seiner Thätigkeit, das er für die Kunstgeschichte gleichsam neu eroberte, nicht ohne Nachfolger. In Regensburg war ein etwas jüngerer Maler Michael Ostendorfer (ca. 1490—1559) neben ihm thätig, welcher sich in der Landschaft nach ihm bildete, und zwar war jener ein ungleich besserer Zeichner als Altdorfer, zwar hart in den Umrissen und trocken in der Formengebung, aber durchaus correct und nicht ohne eine gewisse Gröfse in der Auffassung und in der Composition. Materielle Noth, mit der er sein Leben lang zu kämpfen hatte, stand aber seiner künstlerischen Entwicklung hindernd im Wege. Er sah sich, wie viele seiner Kunstgenossen, gezwungen, seine Kunst ganz handwerksmäfsig zu betreiben und illustrirte so allerlei Bücher, gab fliegende Blätter mit merkwürdigen Begebenheiten, Türkenkriegen, Porträts fürstlicher Personen u. s. w. heraus. Einer der frühesten von seinen Holzschnitten knüpft an das merkwürdige Ereignifs an, dessen wir im Leben Altdorfer's Erwähnung gethan haben, an die Vertreibung der Juden. Das aufsergewöhnlich grofse Blatt zeigt uns die neuerbaute Kirche der »schönen Maria« mit einigen sich aufserhalb des Gotteshauses bewegenden Figuren. Ueber der Kirche schwebt ein Muttergottesbild in der Strahlenglorie, genau demjenigen entsprechend, welches auf dem Altdorfer'schen Farbenholzschnitte dargestellt ist. Das Original war vielleicht ein altes byzantinisches Gnadenbild oder eine Processionsfahne, die in die neue Kirche gestiftet worden war.

Aus einer Kirchenrechnung vom Jahre 1520 erfahren wir, dafs der Maler für diesen Holzschnitt 12 Gulden erhielt. Zwei Jahre später fertigte er die Zeichnung zu dem Titelholzschnitte eines Buches an, in welchem die Wunder der schönen Maria aufgezeichnet sind. Kranke und Lahme nähern sich gläubig einer Säule,

auf welcher die Madonna mit dem Jesusknaben steht. Links sieht man wieder die neuerbaute Kirche. Mit demselben Eifer widmete später Ostendorfer seine Kunst der Reformation. Schon zu Altdorfer's Lebzeiten war, wie wir oben erfahren haben, der Rath und die Bürgerschaft der neuen Lehre geneigt. Im Jahre 1542 nahm die Stadt die Augsburger Confession förmlich an. Ostendorfer illustrirte nicht blos eine Anzahl Schriften gegen den Papismus und einen lutherischen Katechismus, sondern er malte auch ein figurenreiches Altarbild, welches die Hauptpunkte der evangelischen Glaubenslehre nach der Weise der Cranach'schen Rechtfertigungsbilder darstellt. Wenn auch dieses, jetzt in der Sammlung des historischen Vereins zu Regensburg befindliche Gemälde keinen besonders hohen Begriff von den malerischen Fähigkeiten des Meisters giebt, so entschädigt es, wie seine anderen Arbeiten, durch correcte Zeichnung. Das Mittelbild und die inneren Seiten der Flügel sind in drei horizontale Streifen getheilt: »Auf dem Mittelbilde sieht man oben Gottvater, darunter Christus als Lehrer inmitten der zwölf Apostel, ganz unten zwei evangelische Prediger von ihren Gemeinden umgeben; auf dem rechten Flügel oben die Darstellung Christi im Tempel, in der Mitte die Taufe Christi im Jordan, unten einen evangelischen Prediger, der das von einem Taufzeugen über dem steinernen Becken gehaltene Kind tauft; auf dem linken Flügel oben Christus, welcher bei dem Abendmahl den Jüngern das Brod vertheilt, in der Mitte ebenso die Darreichung des Kelches, unten den evangelischen Prediger, welcher der Gemeinde das Abendmahl unter beiderlei Gestalt austheilt. Die Aussenseite eines jeden Flügels hat nur zwei Abtheilungen, von denen die beiden oberen die Verkündigung Mariae und die Geburt Christi, die unteren die Kreuzigung und die Beweinung Christi darstellen.« (Waagen). Auf der Rückseite ist das jüngste Gericht gemalt. Ostendorfer verwendete lange Zeit auf dieses im Jahre 1553 vollendete Gemälde. Es haben sich die zwischen ihm und den Auftraggebern darüber gepflogenen Verhandlungen erhalten, die mit folgenden selbstbewussten Worten des Malers schliessen: «Ich habe dieses Werk nach keines andern Meisters Hand gesudelt, sondern nach freier Hand mit solchem Fleisse gemacht, dass ich mich dessen nicht schämen darf.« Eine sehr umfangreiche Kreuzabnahme aus dem Jahre 1548 in Holzschnitt ist die grossartigste und gelungenste Composition, die wir von diesem Künstler besitzen.

Noch enger schliesst sich an Altdorfer der kunstreiche Meister Augustin Hirschvogel (1503—1554) von Nürnberg in seinen landschaftlichen Radirungen an. Augustin war das vielseitigste Mitglied einer in Nürnberg ansässigen Künstlerfamilie, die sich durch vortreffliche Glasmalereien ihren Ruf erwarb. Neudörffer erschöpft sich in Ruhmeserhebungen seiner Kunstfertigkeit. »Ich weiss fürwahr dieses Augustini Kunst und Verstand nicht alles anzuzeigen; denn nachdem er ein Glasmaler, war er dem Vater und Bruder in der Kunst überlegen, dann er eine sonderliche Tuschirung im Glasmalen erfand. Im Reissen war er gewaltig, im Glasbrennen erfand er sonderlichen Vortheil. Der Musik war er verständig, im Gamaliren war seiner Zeit keiner über ihm. Er überkam aber andere Gedanken, liess solches alles fahren, machte eine Compagnie mit einen Hafner, der zog gen Venedig«, wo er die »Venedische Arbeit mit dem Schmelzen und Glaswerk« lernte. Hirschvogel verband sich mit diesem Töpfer und »machte also

welfche Oefen, Krüge und Bilder auf antiquitetifche Art, als wären fie von Metall goffen«. Von diefen Oefen und Krügen ift noch eine ganze Anzahl mit dem Monogramme des Meifters bezeichneter vorhanden. Die Töpferei betrieb er urkundlich vom Jahre 1531 an. Zwei Jahre fpäter tritt er jedoch bereits als Wappenfchneider auf. Von diefer Seite feiner Thätigkeit haben fich keine Spuren erhalten. Um das Jahr 1543 verliefs er Nürnberg und begab fich nach Wien. Hier begann die vierte Phafe feiner umfaffenden Thätigkeit Er »begab fich, wie fich Neudörffer ausdrückt, auf die Cosmographia, durchwandert Königs Ferdinandi Erbländer und Siebenbürgen und Hungarn, liefs davon Tafeln in Druck ausgehen, welche er der königlichen Majeftät zufchrieb, die verehrt er ihm.« Dafür wurde er auch feinerfeits belohnt. So erhielt er 1544 für eine Karte des Fürftenthums Kärnthen 36 Gulden. Im Jahre 1551 wurde er fogar »in gnädigfter Anfchauung feiner unterthänigen getreuen und willigen Dienfte mit einen Jahresgehalt von 100 Pfund begnadigt.« Er mufs vor 1554 geftorben fein, da am 12. März diefes Jahres bereits von feiner Wittwe die Rede ift.

Seine Radirungen, etwa 170 an der Zahl, fcheinen fämmtlich in Wien angefertigt zu fein. Daraus erklärt fich auch, dafs fie in der Zeichnung wie in der Compofition wenig oder gar keine Verwandtfchaft mit Dürer oder den Kleinmeiftern haben. Hirfchvogel führt die Radirnadel zwar nicht mit grofser Feinheit, aber doch mit grofser Gewandheit. Es ift ihm hauptfächlich um malerifche Wirkung zu thun, und darum arbeitet er bisweilen mit derben Strichen, die an die kräftige Manier der Holzfchneider erinnern. Wir finden auf feinen Radirungen die Jahreszahlen 1543 bis 1549. Ein Cyklus von Radirungen aus dem alten und neuen Teftament, der im Jahre 1549 in Buchform erfchien, gehört zu feinen erfreulichften Schöpfungen. Auch die Landfchaften, fiebenzehn an der Zahl, welche fämmtlich die Jahreszahlen 1545 bis 1546 tragen, find unter feine beften Leiftungen zu rechnen. In diefen Landfchaften erfcheint er als Nachahmer Altdorfer's. Die charakteriftifchen Eigenfchaften des Regensburger Meifters — von Felfen und Bäumen herabhängende Gräfer und Pflanzen, liebevolle Behandlung des Vordergrundes, eine entfchiedene Vorliebe für Fichten und Tannen — treten in den Hirfchvogelfchen Radirungen fo klar zu Tage, dafs wir eine bewufste Nachahmung von Seiten des Letzteren annehmen dürfen.

Sobald fich die Zahl der Nachahmer vergröfserte, mufste die phantaftifche Richtung Altdorfers zur Manier herabfinken. Ift fchon Hirfchvogel nicht mehr ganz frei davon, fo ift ein anderer Anhänger jener Richtung, Hans Sebald Lautenfack von Nürnberg (1524—1563) bereits ein vollkommener Manierift. Seine 22 radirten Landfchaften find darum wenig erfreuliche Leiftungen. Man ift wegen der merkwürdigen Windungen, in denen fich Aefte, Baumwurzeln und Gräfer fchlängeln, beinahe verfucht zu glauben, dafs diefe Blätter nicht auf eigener Naturanfchauung ihres Urhebers beruhen können. Jedenfalls fpricht fich darin keine Spur von wirklichem Naturgefühl, fondern nur ein auf Wiedergabe des allgemeinen Eindrucks gerichteter, malerifcher Sinn aus. Es exiftirt von Lautenfack auch eine Anzahl gezeichneter Landfchaften, die jedoch einen befferen Eindruck machen als feine radirten. Noch unerfreulicher als die Letzteren find feine geftochenen Porträts, die bereits den ganzen Verfall bezeichnen, in welchen

die deutfche Kunft feit den vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts gerieth. Daffelbe gilt von einem grofsen Cyklus fehr manierirter Zeichnungen dogmatifchen Inhalts, der fich im Berliner Kupferftichkabinet befindet. Auch Lautenfack wandte fich fpäter nach Wien. In Nürnberg fcheint in den vierziger Jahren und mehr noch fpäter für die Kunft kein Boden mehr gewefen zu fein. Die Maler und Kupferftecher fahen fich genöthigt, die Höfe der Fürften und den Dienft der Edlen aufzufuchen, um durch Porträtiren und durch Abconterfeien merkwürdiger hiftorifcher Begebenheiten ihr Leben zu friften. Noch im Jahre 1552 erhielt Lautenfack von dem Nürnberger Rath 50 Gulden für die von ihm verfertigte, colorirte Radirung mit einer Anficht der Stadt. Bald darauf fcheint er nach Wien gegangen zu fein, wo er die wohl nicht fehr einträgliche Stelle eines »rhömifch Khuniglichen Mayeftät Antiquitäten Abconterfetter« erhielt. Von diefen Antiquitäten erfchienen auch einige Abbildungen in einem von Schallanzer herausgegebenen, gelehrten Werke. Lautenfack ftarb im Jahre 1563.

Er und Hirfchvogel gehören bereits zu einer Klaffe von wenig hervorragenden, aber wohlbekannten Künftlern, die vielleicht der Ungunft der Zeiten wegen, vielleicht auch ihrer eigenen Talentlofigkeit halber ganz handwerksmäfsige Arbeiten verrichten mufsten, um ihr Leben zu friften. Der Wohlftand der füddeutfchen Städte war durch Kriege, durch religiöfe Zwiftigkeiten und vornehmlich dadurch, dafs die Hanfeftädte anfingen, fich faft ausfchliefslich des Handels mit dem Auslande zu bemächtigen, arg herabgekommen. Die Thätigkeit der Maler für Kirchen und fromme Stiftungen hatte aufgehört, der religiöfe Sinn des Volkes fand in Andachtsbildern, die in Holzfchnitt und Kupferftich auf den Märkten feil geboten wurden, keine Befriedigung mehr, und fo mufste die Kunft in den Dienft der Fürften treten oder nach den Bedürfniffen der rohen Menge fragen, um ihre Jünger zu ernähren. Mit ihren Zwecken und Zielen mufsten auch die Künftler finken. In fürftlichen Porträts für den Bilddruck, in Wappen, Hofjagden und Türkenfchlachten kann fich kein befonderer Aufwand von Phantafie entfalten. So kam es, dafs in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nur die Kupferftecherkunft und der Holzfchnitt eine dürftige Exiftenz frifteten, während die Tafelmalerei gänzlich darniederlag. Es war allerdings diefelbe Zeit, in welcher die Baukunft der deutfchen Renaissance ihren glänzenden Triumphzug durch die deutfchen Lande hielt.

Abgefehen von der Unzahl von Kupferftechern und Zeichnern für den Formfchnitt, die wir aus Mangel an näherer Kunde mit den auf ihren Werken befindlichen Monogrammen bezeichnen müffen und unter denen noch einige ganz tüchtige Künftler find, verdienen nur noch drei Erwähung: Peter Flötner, Melchior Lorch und Hans Ladenfpelder. Balthafar Jenichen, von 1560—1577 als Kupferftecher thätig, und Virgilius Solis, ein ungemein fruchtbarer Zeichner, Kupferftecher und Illuminift, mehr Fabrikant als Künftler († 1578) gehören nicht mehr in den Kreis unferer Befprechung, obwohl man fie noch hie und da unter die fogenannten Kleinmeifter rechnet.

Auch die vorher genannten drei Künftler ftehen nicht mehr eigentlich in der Dürer'fchen Richtung. Peter Flötner von Nürnberg († 1546) war ein kunftfertiger Bildhauer und Zeichner für den Formfchnitt. Er verfertigte vorzugsweife

Formen und Vorbilder für Goldfchmiede und kleine plaftifche Kunftwerke, die durch ihre minutiöfe Ausführung Bewunderung erregten. Wie Neudörffer erzählt, fchnitt er »an einem Kühhorn 113 veränderliche Angefichter, von Manns- und Weibsperfonen, er schnitt auch an die Corallenzinken Thierlein und Müfchelein als wären fie daran gewachfen.« Wenn Neudörffer weiter berichtet, er hätte «eitel wüfte und abfcheuliche Angefichter und Gemäld in Form der langen Creuzfahrten von Mönchen, Nonnen und Pfaffen« gezeichnet und in Druck gegeben, fo fcheinen diefe Holzfchnitte verloren gegangen zu fein, da bis jetzt nichts von ihnen bekannt ift. Unter feinen vorhandenen Holzfchnitten, deren Zahl fich auf fechzig und einige beläuft, gewährt eine Reihe von Landsknechten das gröfste Interesse. Diefe ftattlichen Figuren athmen noch etwas von dem Geifte, der einen Dürer und einen Holbein befeelte. An Letzteren und an die Schweizer Maler erinnern die Landsknechtsgeftalten auch im Stile mehr als an die Auffaffung der Nürnberger Schule. Auch heute noch werthvoll für die Ornamentik ift eine Sammlung von 24 Vorlegeblättern für Goldfchmiede und fonftige Metallarbeiter, welche nach Flötners Tode im Jahre 1560 in Zürich erfchienen ift. Peter Flötner ftarb am 23. Oct. 1546. Der Schwerpunkt feiner Thätigkeit fcheint auf feiner Bildhauerkunft geruht zu haben. Es finden fich noch hie und da in Mufeen kleine zierliche Sculpturen, welche mit feinem Monogramme bezeichnet find.

Hans Ladenfpelder aus Effen, geb. 1511 geft. nach 1554, war, foviel wir wiffen, nur als Kupferftecher thätig. Sein hinterlaffenes Werk beläuft fich auf etwa 70 Stiche. Sein künftlerifcher Charakter fchwankt ziemlich unficher zwifchen Dürer und den Italienern, aber fo, dafs die Letzteren allmälig die Oberhand gewinnen. Seine Entwickelung fällt bereits in eine Zeit, in welcher die verblafene, fchwülftige Manier der fpäteren Italiener zur Herrfchaft kam.

Melchior Lorch wurde 1527 in Flensburg geboren. Er foll zuerft — wie das von mehreren der fogenannten Kleinmeifter nach dem Beifpiele Dürers überliefert wird — zu einem Goldfchmiede in die Lehre getreten fein. Vielleicht hat diefe fich oft wiederholende Ueberlieferung ihren Grund in der — wenigftens wahrfcheinlichen — Thatfache, dafs die Goldfchmiede die Kupferftecherkunft zuerft geübt oder vielleicht gar erfunden haben. Nachher fuchte die Tradition bei diefem Gewerke wieder Anknüpfungspunkte, wo fie keine anderen finden konnte. Die Thätigkeit Lorchs als Kupferftecher, die übrigens auch nur fehr fporadifch war, beginnt mit dem Jahre 1545, alfo verhältnifsmäfsig früh, und endigt mit 1585. Sein Verhältnifs zu Dürer beruhte wie feine Arbeiten darthun nicht auf künftlerifcher Hinneigung des jüngeren Meifters zu dem älteren; wir dürfen vielmehr nur annehmen, dafs Melchior Lorch den grofsen Mann perfönlich zu fchätzen wufste, da er fein Bildnifs im Jahre 1550 in Kupfer ftach. Diefes Portrait fcheint grofsen Beifall gefunden zu haben. Dafür zeugt nicht blofs feine Verbreitung, fondern auch der Umftand, dafs es fpäter einem Medailleur zum Vorbilde diente, welcher getreue Kopieen danach fertigte.

Wie fo viele feiner Fachgenoffen zeigte auch Lorch für die Reformation ein lebhaftes Intereffe. Unter feinen Kupferftichen befindet fich ein Portrait Luthers aus dem Jahre 1548, welches der Künftler mit feinem vollen Namen bezeichnete, und zwei Satiren gegen das Papftthum und die Uebergriffe der Geiftlichkeit.

Ende der fünfziger Jahre unternahm er eine groſse Reiſe, die ihn durch das ſüdliche Deutſchland, nach Augsburg, Wien und Italien bis nach Konſtantinopel führte. Die fremdartige, ſeltſame Umgebung feſſelte den Künſtler mehrere Jahre in der Türkei. Vielleicht machte er die Reiſe als Mitglied einer Geſandtſchaft oder als Begleiter eines hohen Herrn, da ſchwerlich ein rein künſtleriſcher Zweck oder eine Ausſicht auf Broderwerb bei den portraitfeindlichen Muſelmännern ihn zu der Expedition bewegen konnte. Es wird ſogar ausdrücklich berichtet, daſs er



Selbſtportrait des Jacob Binck als Memento mori. Nach einem Kupferſtich.

1557 und 1567 kaiſerliche Geſandtſchaften nach Konſtantinopel begleitete. Seine künſtleriſche Ausbeute iſt in einem reich mit Holzſchnitten verſehenen Buche niedergelegt worden, welches lange nach ſeinem Tode, im Jahre 1626, zu Hamburg erſchien. Türken in ihren maleriſchen Coſtümen, merkwürdige Gebäude, wie die groſse Moſchee von Conſtantinopel, Anſichten dieſer Stadt und ähnliche Dinge bilden den Inhalt dieſes intereſſanten Werkes, welches den hochtrabenden Titel trägt: »Des Weltberühmten kunſtreichen und wohlerfarnen Herrn Melchior Lorichs flensburgenſis wolgeriſſene Figuren zu roſs und fuſs ſamt ſchönen türkiſchen Gebäuden u. ſ. w.« Auch eine Anzahl von Kupferſtichen erinnert an den Aufenthalt Lorchs in Konſtantinopel. Es ſind Abbildungen hervorragender türkiſcher Würdenträger, des perſiſchen Geſandten Ismael und mehrerer Sultane.

Melchior Lorch trat ſpäter in die Dienſte König Friedrichs II. von Dänemark und ſtarb nach 1593. Aus dem Jahre 1582 ſtammt das in Kupfer geſtochene Portrait ſeines Monarchen. Die gröſste ſeiner vorhandenen Compoſitionen iſt eine figurenreiche Darſtellung der Sindflut, welche auf zwei Platten geſchnitten iſt. —

Enger an Dürer und die von ihm beeinfluſsten Kleinmeiſter ſchlieſst ſich Jacob Binck von Köln an, der wie Melchior Lorch einen vorgeſchobenen Poſten behauptet. Er wurde nach der einen Verſion 1490, nach der anderen 1504 geboren. Die Wahrheit liegt vielleicht in der Mitte, da ein allerdings nicht ganz unzweifelhafter Kupferſtich von ihm mit der Jahreszahl 1520 exiſtirt. Sonſt bieten ſeine vorhandenen Stiche, deren Zahl ſich auf ungefähr 150 belaufen mag, nur die Jahreszahlen zwiſchen 1525 und 1532, während ſein Tod erſt in das Jahr 1568 oder 1569 fällt. Der Charakter ſeiner Arbeiten weiſt in der That darauf hin, daſs er in der zweiten Hälfte ſeines Lebens ſich wenig oder gar nicht mehr mit der Kupferſtecherkunſt befaſst hat. Faſt die Hälfte ſeiner Stiche, welche das gewöhnliche Stoffgebiet der Kleinmeiſter — heilige Geſchichte, antike Mythologie, Bilder aus dem täglichen Leben, Ornamentvorlagen und Portraits — umfaſſen, ſind nach fremden Meiſtern kopirt, vorzugsweiſe nach den beiden Beham's und nach Dürer. Auch nach italieniſchen Meiſtern hat er gearbeitet, nach Marc Anton und nach Caraglio; dabei gelang es ihm in einigen Blättern die italieniſche Manier mit der deutſchen in der Weiſe zu verſchmelzen, wie es die Beham's und Pencz gethan haben. Eine heilige Jungfrau, auf einem prächtigen Renaiſſancethrone ſitzend, iſt ein glänzendes Beiſpiel für ſein Verſtändniſs der italieniſchen Renaiſſance; dagegen ahmte er wieder den Göttercyklus, den er nach Caraglio kopirte, rein mechaniſch nach, ohne ihn in die deutſche Auffaſſungsweiſe zu überſetzen. Im Ganzen war er kein eigentlich genialer Künſtler, aber ein ſehr geſchickter Kupferſtecher, der ſich durch eine äuſserſt feine, ſaubere und zarte Grabſtichelführung auszeichnete. Ein Zeugniſs davon legt u. a. auch ſein Selbſtportrait ab (ſ. die Abbildung), welches den Künſtler in reicher, koſtbarer Tracht und in der Blüthe ſeiner Jugend darſtellt. Es iſt zugleich, wie der Todtenkopf und der andächtig und gleichſam flehend nach oben gerichtete Blick des Künſtlers andeutet, ein ſinniges »Memento mori!«

Seine Thätigkeit als Kupferſtecher ſcheint mit ſeiner Ueberſiedlung nach Dänemark ihr Ende gefunden zu haben. Dies Ereigniſs muſs ſpäteſtens um 1531 ſtatt gefunden haben. Er ſtach nämlich die Portraits des Königs Chriſtian II. und ſeiner Gemahlin Eliſabeth in Kupfer; König Chriſtian aber war 1523 aus Dänemark vertrieben worden und kehrte erſt 1531 als Sieger wieder zurück. Seine neue Herrlichkeit dauerte nicht lange, da er ſchon im Jahre 1532 der Partei ſeines Gegenkönigs, Friedrich's I., unterlag. Zu dem Nachfolger Friedrich's I., zu Chriſtian III., der im Jahre 1533 den Thron beſtieg, trat Binck gleichfalls in nähere Beziehungen. Er ſoll ſein Hofmaler geweſen ſein. In Kopenhagen befinden ſich noch als Zeugniſſe von dieſer ſeiner Thätigkeit, die Portraits des Königs und ſeiner Gemahlin Dorothea. Dieſe neuen Beziehungen zum däniſchen Hofe ſcheinen ſich erſt in den vierziger Jahren gebildet zu haben. Ein Hofmaler nahm zu damaligen Zeiten ungefähr die Stellung eines Intendanten für alle in das Ge-

biet der Kunſt ſchlagenden Angelegenheiten ein. Binck illuſtrirte im Auftrage des Königs eine im Jahre 1550 gedruckte däniſche Bibel. Nebenbei arbeitete er auch für den Herzog Albrecht von Preuſsen, der mit einer däniſchen Prinzeſſin, Anna Dorothea, vermählt war. Als dieſe ſtarb, reiſte er im Jahre 1549 im Auftrage des Herzogs nach den Niederlanden, um dort ein Grabmal für die Verſtorbene anfertigen zu laſſen. Das folgende Jahr führte ihn auf Befehl ſeines Königs nach Holſtein, um daſebſt den Bau einer Feſtung zu beaufſichtigen. 1551 trat er dann ganz in die Dienſte Albrecht's und lebte in Königsberg bis nach dem Tode ſeines neuen Herren, der im Jahre 1568 erfolgte. Auch dort befinden ſich noch einige Portraits von ſeiner Hand; aber ſein künſtleriſcher Nachlaſs iſt im Ganzen ſo gering, daſs wir ſeine Thätigkeit als Maler nicht danach beurtheilen können.

Merkwürdigerweiſe fand die Kunſt Dürers noch einen Widerhall in einem Künſtler der jüngeren Generation, deſſen Wohnſitz von Nürnberg ſo weit entfernt liegt, daſs eine perſönliche Communication zwiſchen Beiden durchaus nicht anzunehmen iſt, in Heinrich Aldegrever von Soeſt oder, wie er auch in Urkunden genannt wird, Alde Grave. Zwar berichtet Karel van Mander, Aldegrever habe für eine Nürnberger Kirche zwei Flügel zu einem Dürerſchen Altarbilde gemalt. Ob dieſe Nachricht auf Wahrheit beruht oder nicht, jedenfalls berechtigt ſie uns nicht zu dem Schluſſe, Aldegrever habe in Dürer's Werkſtatt oder unter ſeinem Einfluſſe in Nürnberg gearbeitet. Es ſind innere Gründe, welche ſo gewichtig dagegen ſprechen, daſs ein Zweifel gar nicht mehr ſtatthaft iſt. Aldegrevers Stil wurzelt nämlich in einer eigenthümlichen provinziellen Kunſtrichtung, welche um das Jahr 1300 einen beſtimmten Charakter angenommen hatte und die ſich Anfangs gar nicht von der idealen Richtung der Kölner Schule unterſchied. Allmälig erſt nahm die weſtfäliſche Schule zur kölniſchen eine ähnliche Stellung ein, wie die Leydener des Engelbrechtſen und des Lucas, ſeines gröſseren Schülers, zu der van Eyckſchen. Urſprünglich aus ihr hervorgegangen ſchlug ſie im Laufe der Zeit begünſtigt durch die provinzielle Abgeſchiedenheit, welche die Maler auf ſich ſelbſt anwies, eine realiſtiſche Richtung ein, die mit der Zeit naturgemäſs in das Phantaſtiſche und Bizarre übergreifen muſste. Aehnlich verhielt es ſich mit der weſtfäliſchen Schule, zu deren letzten Gliedern Heinrich Aldegrever gehörte. Er iſt geradezu der Lucas von Leyden derſelben, mit dem er auch ſonſt groſse Verwandtſchaft zeigt. Beide ſind keine eigentlich geniale Künſtlernaturen, ſondern nur mäſsig talentirte Geiſter, denen ein unermüdlicher Fleiſs und ein groſses Aneignungsvermögen den Mangel an natürlicher Begabung erſetzte. Beide haben kein umfaſſendes Werk hinterlaſſen, welches man als einen ſchlagenden Ausdruck ihres ganzen künſtleriſchen Vermögens betrachten kann und Beide ſtehen unter dem Einfluſſe Dürers, ohne ihren eigenartigen Charakter vollkommen einzubüſsen. Während aber Lucas von Leyden in ſeiner Kunſt abwärts ging, bis er endlich in eine üble italieniſche Manier verſank, arbeitete ſich Aldegrever immer mehr aus dem Phantaſtiſchen und Krankhaften zu edler Einfachheit des Stils und zu erfreulicher Klarheit der Motive hindurch. Je mehr er unter dem Einfluſſe von Dürers Kupferſtichen fortſchreitet, deſto mehr legt er die angeerbte, provinzielle Eckigkeit, Steifheit und Trockenheit

ab. Wenn ſchon dieſer ſein Entwicklungsgang, der im andern Falle ein umgekehrter hätte ſein müſſen, gegen perſönliche Beziehungen zu Dürer ſpricht, ſo fällt der Umſtand, daſs Aldegrever das Goldſchmiedehandwerk erlernt hat, noch entſcheidender in's Gewicht. Freilich erhalten wir eine urkundliche Beſtätigung dieſer Thatſache erſt ſehr ſpät. Am 28. Juni 1552 ſchrieb nämlich »Hynrich Aldegrave tho Soſt« an den fürſtlich kleviſchen Supplicatienmeiſter und ſandte ihm zwei Siegel für den Herzog Wilhelm zu Kleve, deren Koſten er auf 35 Thaler angab. Ein Schreiben des Herzogs weiſt ſeinen Rentmeiſter an, dem Künſtler die geforderte Summe zu bezahlen. Seine Thätigkeit als Goldſchmied bezeugt auch die groſse Anzahl ſeiner Kupferſtiche, die zu Ornamentvorlagen beſtimmt ſind. Es ſind gerade hundert Nummern, unter denen ſechzehn prächtige Muſter



Madonna auf dem Halbmond. Kupferſtich von Aldegrever.

für Dolchſcheiden den erſten Rang einnehmen. Eine Vorlage zeigt zwei ſich kreuzende Löffel und ein Meſſer. Auf dieſen Arbeiten finden ſich Jahreszahlen von 1527 bis 1553, Daten, welche zugleich die Grenze ſeiner Thätigkeit als Kupferſtecher angeben. Es iſt bezeichnend, daſs die Jahreszahl 1527, die auf vier Ornamenten wiederkehrt, die erſte iſt, welche auf ſeinen Kupferſtichen vorkommt. Vielleicht hat ihn der Bedarf ſeines Goldſchmiedehandwerks auf die mit dieſem verwandte Kupferſtecherkunſt geführt.

Aldegrever wurde im Jahre 1502 in Soeſt geboren, wie aus zwei von ihm ſelbſt geſtochenen Portraits hervorgeht, welche neben der Altersangabe die Datirung 1530 und 1537 tragen. Er bezeichnet ſich zu wiederholten Malen auf ſeinen Stichen als »Suzatiensis«, das man ebenſo als »Bürger von Soeſt« wie als »geborner Soeſter« deuten kann. Ob aus einer Urkunde vom Jahre 1545, in welcher die Stadt Soeſt die Stadt Paderborn erſucht, dem ehrſamen Meiſter Heinrich

Aldegrever, eingeſeſſenen Bürger zu Soeſt, das Erbe ſeiner zu Paderborn geſtorbenen Eltern, »etliche Armuth an Geld, Kleidern, Kleinodien u. ſ. w.« zu verabfolgen, ob aus dieſer Urkunde zu ſchlieſsen freiſteht, daſs Aldegrever in Paderborn geboren ſei, iſt zweifelhaft. Sein Vater wird »Herman Trippemecker (das heiſst Verfertiger von Holzſchuhen) anders Aldegrever« genannt. Von ihm berichtet die Paderborner Geſchichte Folgendes: »Als im October 1532 ſechzehn Bürger von Paderborn, welche zu den entſchiedenſten Vorkämpfern der evangeliſchen Partei



Paar aus dem groſsen Hochzeitszuge von 1538. Kupferſtich von Aldegrever.

gehörten, auf dem Marktplatze hingerichtet werden ſollten, kam Herman Trippenmacher, ſchon ein Greis und an den Füſsen gelähmt, auf ſeinem Stabe herbei, drängte ſich durch die Bewaffneten und rief, er ſei ebenſo ſchuldig wie jene, man möge ihn gleichfalls zu Tode bringen. Er wurde feſtgenommen und ſpäter mit hoher Geldſtrafe belegt.«

Sein Sohn Heinrich trat nicht minder entſchieden für die Reformation auf. Ein Parteigänger der Katholiſchen in Soeſt, Namens Haverland, der ſich damit befaſste, unter dem Namen »Daniel von Soeſt« Schmähschriften gegen die Evangeliſchen zu verbreiten, erwähnt ihn zwei Mal. In der Schrift »Ein gemeyn Beicht oder Bekennung der Predicanten zu Söſt« 1534, wird »Hinrik de meler« unter der »Cohors der Lutheriſchen« genannt. In einer zweiten Schrift, »Dialogon« betitelt, welche die Schandthaten und Zuchtloſigkeiten der Lutheraner aufzählt, wirft er »Hinrik Trippenmecker (alſo ſcheint dies auch ein zweiter Zuname

Aldegrevers gewefen zu fein) dem mester« vor, den Soefter Richter Johann von Holk und feine Geliebte »ausgezogen, nackend und blofs« neben einander gemalt zu haben. Auf welchem Gemälde diefe »Schandthat« zu finden ift, wiffen wir nicht, vielleicht unter den Sündern auf einer der beiden Darftellungen des jüngften Gerichts in der Darmstädter und in der Berliner Galerie, welche Aldegrever allerdings nicht mit voller Sicherheit zugefchrieben werden können. Beide Gemälde würden, wenn echt, den Meifter übrigens nicht von einer vortheilhaften Seite repräfentiren. Die Härte und Trockenheit feines malerifchen Vortrags vereinigt fich mit feiner mangelhaften Kenntniss des menfchlichen Körpers zu einem unerfreulichen Eindruck. Nur die Bildniffe der Stifter auf dem Berliner Bilde zeigen die Vorzüge eines gefchickten und charaktervollen Protraitiften. Daffelbe wenig günftige Urtheil gilt auch von den übrigen religiöfen Bildern Aldegrevers, deren Zahl eine fehr geringe ift. Ihm fehlte der naive Enthufiasmus der füddeutfchen Maler; überdies ftand ihm eine realiftifche Richtung und ein trockenes Colorit im Wege. Ein völlig ficheres Werk des Künftlers ift nur ein in feinem Grabe fitzender dornengekrönter Chriftus in der ftändifchen Galerie zu Prag vom Jahre 1529, der ganz in Dürerfcher Art gemalt und aufgefafst ift. Alle übrigen Bilder, welche in den Galerieen unter feinem Namen gehen, find entweder nach feinen Stichen kopirt — wie z. B. die Steinigung der Greife in Berlin aus der Suermondt'fchen Sammlung — oder fo unficher, dafs fie nicht als Material zu feiner Beurtheilung dienen dürfen.

Von feiner beften Seite zeigt er fich uns als Portraitmaler. Der lederbraune Ton in der Behandlung des Fleifches, der ihm eigen ift, feine trockene Auffaffung und fein fcharfer Blick für das Charakteriftifche der Erfcheinung, Eigenfchaften, die ihm bei idealen Darftellungen hinderlich find, wandten fich für den Portraitiften zu ebenfo vielen Vorzügen. Als vollkommen ficher find auch nur vier Portraits zu bezeichnen, fodafs fich demnach der Bildernachlafs Aldegrever's nur auf fünf Nummern beläuft. Diefe winzige Zahl kann natürlich nicht der wirklichen Anzahl der von Aldegrever überhaupt gemalten Gemälde entfprechen, da die Portraits fo ficher und lebendig behandelt find, dafs fie nur von einer gefchulten Hand herrühren können. Vermuthlich find die meiften feiner Arbeiten während der unruhigen Zeiten des 16. Jahrhunderts in Soeft zu Grunde gegangen, oder fie find zerftreut und tragen andere Künftlernamen.

Das fchönfte feiner vorhandenen Bildniffe ift das eines jungen Mannes mit fchwarzem Barett, der eine Nelke in feiner Hand hält, aus dem Jahre 1540 in der Galerie Liechtenftein in Wien. Jünger ift das Bildnifs des Grafen Philipp von Waldeck im fchlefifchen Kunftverein zu Breslau (aus dem Jahre 1535). Das Braunfchweiger Mufeum befitzt das Portrait einer Magdalena Wittig vom Jahre 1541. Dem Wiener Bilde am nächften kommt das mit 1551 bezeichnete Portrait des Bürgermeifters von Lennep, Engelbert Therlaen, im Berliner Mufeum: der Dargeftellte ift mit einem fchwarzen Pelz und Barett bekleidet und legt die Linke auf einen Schädel, das Zeichen der Vergänglichkeit.

Aldegrever's Intereffe für die Reformation und fein Hass gegen das Papstthum zeigt fich auch in einigen feiner Kupferftiche. Er ftach nicht blofs die Portraits von Luther und Melanchthon, wahrfcheinlich nach Cranach, fondern griff die katho-

lifche Partei auch feinerfeits wegen Unfittlichkeit an: unter feinen Kupferftichen befindet fich zweimal diefelbe Darftellung in verfchiedenen Wendungen: ein Mönch und eine Nonne, die unzüchtigen Umgang treiben, werden von einem Landsknecht überrafcht. Endlich hat er in feiner Folge von Tugenden und Laftern der Superbia, dem »Uebermuth«, die päpftliche Tiara auf das Haupt gefetzt.

Das letzte Datum, das fich auf feinen Kupferftichen findet, ift das Jahr 1555. Er fcheint bald darauf geftorben zu fein; wenn aber gewöhnlich 1562 als fein Todesjahr angegeben wird, fo ift doch diefe Zahl nicht urkundlich zu belegen.

Der Hauptfchwerpunkt der Thätigkeit Aldegrever's liegt auf feinen Kupferftichen, von denen bis jetzt 290 ermittelt find. Wenn wir die grofse Sorgfalt, mit welcher er feinen Grabftichel handhabte, in Anfchlag bringen, fo kann diefe umfangreiche Thätigkeit fehr wohl fein ganzes Leben ausgefüllt haben. Auf feine Technik hat fowohl Dürer wie Barthel Beham gewirkt. Von Erfterem eignete er fich eine gewiffe Energie und Kraft in der Behandlung, von Letzterem Zartheit, Feinheit und ein Quantum von Eleganz an, und da er Beides fehr gefchickt mit einander zu vereinigen wufste, gehören feine Kupferftiche, trotz ihrer Manierirtheit, im Einzelnen nicht nur zu feinen erfreulichften Schöpfungen, fondern auch zu den beften Leiftungen der deutfchen Renaiffance überhaupt. Wenngleich er in die Richtung der italienifchen Renaiffance durch den Einflufs des Pencz und des Beham gerieth, zeigen einige feiner Blätter unzweifelhaft, dafs auch die Weife des Marc Anton nicht fpurlos an ihm vorübergegangen ift.

Die Zahl feiner eigentlichen Andachtsbilder ift fehr gering. Wenn wir eine Verkündigung, eine Anbetung der Hirten, acht Madonnenbilder und eine Kreuzigung erwähnen, ift die Lifte erfchöpft. Aber gerade diefe Andachtsbilder gehören zu feinen fchönften Werken; in ihnen zeigt fich der Einflufs Dürer's am ftärkften. Es gelingt dem Meifter bisweilen, eine Innigkeit, eine Tiefe des Gefühls auszudrücken, die wir nur noch bei Dürer felbft finden. Jene Verkündigung und jene Anbetung, aus dem Jahre 1553, reichen zwar nicht in der Grofsartigkeit der Motive an Dürer heran, aber die holdfelige Anmuth in dem Gefichte der heiligen Jungfrau und die rührende Frömmigkeit der anbetenden Hirten zeugen von Dürerifchem Geifte. In wie weit er fich noch in feinen fpäteren Jahren zu einer gewiffen Klarheit hindurcharbeitete, immer geleitet von dem Geifte Dürer's, beweift eine kleine, auf einem Halbmonde fchwebende Madonna aus dem Jahre 1553 (S. die Abbildung).

Sonft intereffirt ihn nur das epifche Element der Bibel. Er behandelte eine Reihe von heiligen Gefchichten des alten und neuen Teftaments in längeren Bilderfolgen und konnte diefen Darftellungen durch feine realiftifche Auffaffung einen eigenthümlichen Reiz verleihen. Die Gefchichte Adam's und Eva's, des keufchen Jofeph, der Sufanna, des barmherzigen Samariters gab den Stoff zu folchen Bilderfolgen her. Die Letztere ift die Schönfte von ihnen. Wie die Nürnberger Kleinmeifter gab Aldegrever ein getreues Abbild von dem Leben und Treiben feiner Zeit und feiner Stadt. Die Männer der heiligen Gefchichte find ehrbare weftfälifche Bürger, die im Bewufstfein ihrer Würde und ihrer Wohlhabenheit an uns vorüberziehen. Die Scenen aus der Gefchichte des Samariters find mit fchönen landfchaftlichen Hintergründen ausgeftattet. Eine befondere

Beachtung verdient auch noch die Gefchichte des Amnon und der Thamar, bei deren Behandlung Aldegrever fichtlich nach beftimmtem, phyfiognomifchem Ausdruck ringt. Dabei fteht ihm natürlich der viereckige weftfälifche Kopftypus im Wege, der obendrein von einer gewiffen Bornirtheit nicht frei zu fprechen ift.

Die zahlreichen Darftellungen aus der antiken Mythologie und Gefchichte bieten hingegen nur die Schattenfeiten feiner Kunftrichtung. Er hatte eben für formale Schönheit kein Verftändnifs, weil er keine Gelegenheit gefunden oder diefelbe verfäumt, diefes Verftändnifs fich anzueignen. Das war fchon der alte Fehler der weftfälifchen Malerfchule des 14. und 15. Jahrhunderts. Man überfieht noch am leichteften die verrenkten Finger, Hände und Beine der Aldegrever'fchen Figuren, wenn fie in der pompöfen Tracht des reichen Bürgerthums feiner Zeit erfcheinen, weshalb uns feine fittenbildlichen Darftellungen, namentlich die drei grofsen Hochzeitszüge, die intereffanteften und zugleich für die Culturgefchichte werthvollften find.

Die zahlreichen ornamentalen Arbeiten Aldegrever's, welche bereits kurz erwähnt wurden, ftehen auch heute noch in grofser Schätzung und find zum gröfseren Theile nachahmenswerth, wenn auch feine Motive nicht von derfelben Reinheit wie die der Behams find, welche fich enger an die italienifche Renaiffance anfchliefsen. Anfangs fpielt bei ihm noch die nach heimifchen Muftern anerlernte Gothik ihre Rolle, und erft allmälig überwindet die Anmuth und die Grazie der Italiener die ftarren Elemente des vaterländifchen Stils. Immerhin aber zeigt fich auf dem Gebiete der Ornamentik fein Erfindungstalent von der beften Seite. Hier ift er wirklich genial, während feine übrigen Leiftungen wenig Züge von fchlagender Genialität aufzuweifen haben.

Es erübrigt noch, einen Blick auf feine geftochenen Porträts zu werfen, welche, neun an der Zahl, durch diefelben Vorzüge erfreuen wie feine gemalten, aber fonft eine gewiffe Manierirtheit in der Formengebung nicht verleugnen. Zwei Selbftporträts, der Herzog Wilhelm von Jülich, ein Bürgermeifter von Soeft, Luther und Melanchthon, ein Unbekannter und die beiden Wiedertäufer, Johann von Leyden und fein Nachrichter Bernhard Knipperdollinck find die Dargeftellten. Wir dürfen aus den beiden letzten Porträts nicht den Schlufs ziehen, dafs Aldegrever etwa zu der Sekte der Wiedertäufer neigte und die beiden Helden aus Verehrung in Kupfer ftach. Es find nur einfache Gedenkblätter an das fchmähliche Ende der beiden Fanatiker, die im Jahre 1536 ihren Tod fanden. Diefelbe Jahreszahl tragen auch die Porträts, die Aldegrever aus Speculation auf reichen Abfatz ftach. Er hat die beiden Leute wahrfcheinlich niemals zu Geficht bekommen und höchftens nach fremden Vorlagen gearbeitet. —

Mit Aldegrever fchliefsen wir den Kreis der jüngeren Maler, die mehr oder weniger unter den fich kreuzenden Einflüffen Dürer's und der italienifchen Renaiffance ftanden und die wir als die Maler der deutfchen Renaiffance bezeichnen dürfen. Aldegrever war unter ihnen derjenige, welcher dem deutfchen Geifte am treuften blieb und der wälfchen Invafion am längften, ja, bis an fein Ende Stand hielt.

IX. X. XI.

MATTHIAS GRÜNEWALD.
HANS BALDUNG GRIEN.
HANS BURCKMAIR.

Von

Alfred Woltmann.

Matthias Grünewald.

Aus Aſchaffenburg; Geburts- und Todesjahr unbekannt.

Die Biographie des Matthias Grünewald läſst ſich nicht ſchreiben, es läſst ſich höchſtens über einige Werke von ſeiner Hand und über ſeine höchſt eigenthümliche Richtung, die von dem übrigen deutſchen Kunſtleben jener Zeit ganz abſeits liegt, ein Wort ſagen [1]). Ueber ſein Leben fehlen bis jetzt alle Daten; denſelben in Archiven nachſpüren, würde eine dankbare Aufgabe der Spezialforſchung ſein. Alles Biographiſche, das wir bis jetzt wiſſen, beſchränkt ſich auf ſeinen Namen und ſeine Heimat. Nach dieſer wurde er von den Zeitgenoſſen häufig Matthias von Aſchenburg oder Oſchenburg, das heiſst Aſchaffenburg, genannt. Dann kennen wir ſeine Züge aus ſeiner Handzeichnung in der Weigel'ſchen Sammlung in Leipzig, auf welcher er zeichnend, die Feder in der Hand, mit emporblickendem Geſicht erſcheint. Sie iſt mit ausführlicher Inſchrift verſehen und wurde von Sandrart zu dem Bildniſs benutzt, das er im Nachtrag zu ſeiner Teutſchen Akademie mitgetheilt hat. Eine Replik in Erlangen iſt mit dem Jahre 1529 bezeichnet. Auſserdem kennt man noch ein Datum, das auf ihn Bezug hat; auf dem Sockel des Altars in der Schneekapelle der Stiftskirche zu Aſchaffenburg ſteht die Jahrzahl 1519 und ſein Monogramm , bei welchem man nicht weiſs, was das N zu bedeuten hat. Aber das Altarbild ſelbſt, welches ſein Werk war, iſt verloren, eine Arbeit von Iſaak Kining aus Speier, 1577 vollendet, nimmt deſſen Stelle ein. Selbſt darüber wiſſen wir nichts, ob Grünewald durch ſeinen Landesherrn, den Erzbiſchof von Mainz, Cardinal Albrecht von Brandenburg, einen der gröſsten Kunſtfreunde ſeiner Zeit, beſchäftigt wurde. Sandrart, welchem wir faſt die einzige Kunde über den Maler verdanken, erzählt noch, daſs er ſich meiſtens zu Mainz aufgehalten, ein eingezogenes, melancholiſches Leben geführt habe und übel verheirathet geweſen ſei. Aber trotz der Unvollſtändigkeit deſſen, was er über das Leben Grünewald's wuſste, hatte er von ſeinem Künſtlercharakter ein klares Bild; dieſer hatte ſich ſchon in der Jugend ſeinem Bewuſstſein einge-

prägt. Als er zu Frankfurt am Main in die Schule ging, hatte er oft den Maler Philipp Uffenbach befucht, der ein Schüler von Grünewald's Schüler Hans Grimmer gewefen, und der pflegte ihm, wenn er guter Laune war, von dem alten Meifter zu erzählen und ihm ein Buch mit gefammelten Handriffen deffelben vorzulegen.

Diefes Bild feiner künftlerifchen Individualität ift in neuerer Zeit vollftändig verloren gegangen. Im Jahre 1836 kam aus der Stiftskirche zu Afchaffenburg eine Reihe von Bildern in die Münchener Pinakothek, die aus der Mauritius- und Magdalenenkirche in Halle ftammten, im Jahre 1539 aber, als diefe Schöpfung Albrecht's von Brandenburg der Reformation in die Hände fiel, gegen welche fie ein Bollwerk hatte bilden follen, mit den übrigen Kirchenfchätzen und Kunftwerken von dort entfernt und nach Afchaffenburg gebracht worden war. Diefe wurden in München »Grünewald« genannt. Aber man hatte überfehen, dafs die Flügel von einer andern Hand als das Mittelbild find. Kunftgelehrte, zuerft Paffavant und Waagen, bildeten fich gerade nach diefen Flügeln, Bildern aus der fächfifchen Schule, die dem Lucas Cranach naheftehen, einen Begriff von Grünewald. Die Zahl der Arbeiten, die man ihm auf diefer Grundlage beimeffen zu dürfen glaubte, wurde immer gröfser, es waren Bilder, die entweder von Lucas Cranach felbft oder aus feiner Schule herrührten, das ftattlichfte Werk unter ihnen war der 1529 von Albrecht von Brandenburg geftiftete Altar in der Marktkirche zu Halle.

Alles das hat aber mit Grünewald nicht das Mindefte zu thun, gehört fogar einer von der feinigen völlig verfchiedenen Schule an und mufs den wahren Urhebern zurückgegeben werden. Statt des mythifchen Grünewald, den erft die letzten Jahrzehnte gefchaffen haben, mufs der wahre Grünewald wieder der Vergeffenheit entriffen werden, und dazu bietet uns Sandrart's Charakteriftik des Künftlers, bieten uns einige noch vorhandene Werke deffelben, die er anführt, den einzigen Anhalt. Manches freilich ift untergegangen, fo eine Verklärung Chrifti in Wafferfarben, die Sandrart in Frankfurt gefehen, und drei Altarbilder im Dome zu Mainz, welche 1632 von den Schweden entführt wurden, aber Schiffbruch litten. Eins ftellte die Madonna in der Herrlichkeit, unter ihr weibliche Heilige, ein anderes das Martyrium eines Einfiedlers dar, welcher auf dem zugefrorenen Rhein von Mördern überfallen wird. Was Sandrart an diefen Bildern bewunderte, war das Ergreifen des Momentanen, die packende Wiedergabe der Affekte, die Fähigkeit, das Vifionäre darzuftellen, die Zierlichkeit vieler Motive, der draftifche Realismus, die Trefflichkeit des Colorits. Ein Gekreuzigter mit Maria, Johannes und Magdalena, einft im Befitze des Herzogs Wilhelm von Bayern, ift wenigftens noch in Raphael Sadler's Stich von 1605 erhalten; diefe Compofition geht in der Darftellung furchtbarer körperlicher Qualen und leidenfchaftlicher Theilnahme bis an die äufserfte Grenze. Noch exiftiren aber zwei von den grau in grau gemalten Heiligenfiguren, die einft Sandrart in der Dominikanerkirche zu Frankfurt fah, und die fich jetzt in der dortigen ftädtifchen Sammlung im Saalhofe befinden; bizarr und baufchig in der Gewandung, kühn bewegt, mit Verkürzungen und erregtem Ausdruck. Ein kleines Bild, die Auferftehung Chrifti, ein Nachtftück mit glänzendem Lichteffekt, befindet fich im Bafeler Mu-



St. Antonius. St. Sebaſtian.

Flügelbilder vom Iſenheimer Altar.
(Muſeum zu Colmar.)

ſeum und wurde ſchon im 16. Jahrhundert, durch das Amerbach'ſche Inventar, als Arbeit des »Matthias von Aſchaffenburg« beglaubigt. Auſserdem iſt aber noch ein groſsartiges Hauptwerk des Meiſters vorhanden, aus mehreren Tafeln be-

ſtehend, ſchon von dem Straſsburger Buchdrucker Jobin im Jahre 1573 als ſein Werk erwähnt, ebenſo von Sandrart namhaft gemacht, der es indeſſen nicht ſelbſt geſehen hatte: der ehemalige Hochaltar der Antoniterpräceptorei zu Iſenheim im Oberelſaſs, jetzt im Muſeum zu Colmar.

Den inneren Schrein füllen drei geſchnitzte Figuren, ebenfalls von einer Meiſterhand, der ſitzende heilige Antonius zwiſchen Hieronymus und Auguſtinus. Die Auſsen- und Innenſeiten des doppelten Flügelpaares enthalten Grünewald's Gemälde, ebenſo zwei Tafeln, die ſich, bei der Tiefe des Schreines mit ſeiner ganz frei gearbeiteten Plaſtik, an die Schmalſeiten lehnten. Dieſe ſtellen die Heiligen Antonius und Sebaſtian, auf ſpätgothiſchen Sockeln ſtehend, dar. Die Innenſeiten des erſten Flügelpaares zeigen die Heiligen Paulus und Antonius in der Wüſte, dann die Verſuchung des heiligen Antonius durch fürchterliche Teufel und Unholde. Wenn dieſe Thüren ſich ſchloſſen, ſo lieſsen ihre Auſsenſeiten eine über beide gemeinſam hingehende Darſtellung ſehen: Die ſitzende Madonna mit dem Kinde in einer Landſchaft, ihr gegenüber ein ſpätgothiſcher Prachtbau von zahlloſen Engeln bevölkert, die aus der himmliſchen Glorie herabfluthen und die heilige Jungfrau mit Jubel, Muſik und Anbetung verehren. Die Innenſeiten des äuſseren Flügelpaares mit Mariä Verkündigung und der Auferſtehung Chriſti faſsten dieſes Bild ein, und wenn ſie geſchloſſen wurden, war auf ihren Rückſeiten die Kreuzigung Chriſti zu ſehen, zu welcher die Beweinung Chriſti auf der Predella des Altars ergänzend hinzukam. Auf dem Bilde der beiden Eremiten in der Wüſte iſt das Wappen des Guido Guerſi angebracht, der 1490 Präceptor zu Iſenheim wurde, 1493 einen Erweiterungsbau der Kirche begann, die er dann durch Kunſtwerke, auch durch dieſen Hochaltar, ſchmückte, bis er 1516 ſtarb. Zwiſchen 1493 und 1516 iſt der Altar alſo gemalt worden.

Matthias Grünewald zeigt ſich hier als einen Meiſter, der in der damaligen deutſchen Kunſtentwickelung ganz für ſich ſteht. Ein allgemeiner Zuſammenhang mit der fränkiſchen Schule iſt wohl vorhanden, hie und da ſind auch gewiſſe Anklänge an Dürer'ſche Typen da, namentlich bei der Verkündigung. Die Fähigkeit der damaligen deutſchen Kunſt, impoſante Einzelcharaktere, völlig individuell und doch von höchſter Groſsartigkeit, hinzuſtellen, tritt namentlich in den beiden Heiligen auf den Schmaltafeln zu Tage. Rein maleriſch, breit, höchſt effektvoll, im Stil aber keineswegs rein ſind die Gewandmaſſen behandelt. In den Köpfen treten auch hier oft Verkürzungen auf und dienen dem Ausdruck der Hingeriſſenheit im Jubel wie im Schmerz. Neben der ſchönſten, wirklichkeitstreuen Darſtellung des Gegenwärtigen und Alltäglichen, wie in der Wiege, dem irdenen Töpfchen, der Badewanne, dem Handtuche, den Windeln auf dem groſsen Marienbilde, zugleich die kühnſte Extaſe, die Schilderung himmliſcher Seligkeit und Verzückung. Gleichzeitig aber auch die furchtbarſte, ergreifend ſinnliche Darſtellung von Pein und Schmerz, nervös, auf die Spitze getrieben, faſt widerlich und doch von überzeugender Realität, wie bei der Kreuzigung, ebenſo eine unerhörte Fähigkeit, das Phantaſtiſche und Geſpenſtiſche, ja das Ekelhafte ſinnlich zu packen, wie bei der Verſuchung. Bewundernswerth iſt die naturwahre Schilderung der Landſchaft, die in der Tonwirkung weiter geht als die ganze damalige deutſche Kunſt. Glänzende Beleuchtungseffekte, Glorienſchein

und reizende Helldunkelwirkungen, wie bei der Auferftehung, fpielt der Maler als Trumpf aus. Manche Farbentöne find verflogen, die alte coloriftifche Wirkung kann man fich nur durch Abftraction ganz klar machen. Jedenfalls offenbart fich hier aber ein coloriftifcher Sinn, mit einer Breite des Vortrags verbunden, wie er in der deutfchen Kunft ungewöhnlich ift. Welche Leuchtkraft mit voller Durchfichtigkeit verbunden! zugleich welche glühende Tiefe und kühne Nebeneinanderftellung der Töne! Auffallend ift namentlich noch die breite, faft wollige Behandlung des Haares. Auch auf beftimmte niederländifche oder italienifche Einflüffe weift nichts hin. Wie wenig von den letzteren die Rede fein kann, beweift das Architektonifche und Ornamentale. Reine Spätgothik, ohne eine Spur von Renaiffance, aber in der äufserften naturaliftifchen Zerfetzung, wie denn der Naturalismus überhaupt das Wefen des Künftlers beftimmt. Das Weinlaub an den Sockeln unter Antonius und Sebaftian ift trotz der Steinfarbe wie eine zufällige Umkränzung mit wirklichen Weinranken und Blättern behandelt; der Prachtbau auf dem Marienbilde zeigt die gleiche Auflöfung in rein vegetabilifche Motive ohne Stilifirung.

Das oben erwähnte Bild der Münchener Pinakothek ftellt die Bekehrung des Mauritius durch den heiligen Erasmus dar und weift in den beiden handelnden Figuren wie in den Zufchauern treffliche, energifche Einzelcharaktere auf. In den Mohrenrittern kommt die Phantaftik Grünewald's zur Geltung, fonft ift dies Gemälde, auch in der Gewandung, ftilvoller und gemeffener. Die Seitentafeln wurden dann wohl, als es nach Halle gekommen, von einem einheimifchen Maler hinzugefügt. Ganz fchlagend tritt uns ferner der Charakter des Matthias von Afchaffenburg in zwei Tafeln, fchmalen Altarflügeln, entgegen, die in der Frauenkirche zu München einen leider viel zu dunklen Platz in der abfchliefsenden Chorcapelle gefunden haben. Sie ftellen die Bekehrung Saul's und St. Martin zu Pferde mit dem Bettler dar. Auf der erften Compofition nimmt der fchwerfällige, wild gewordene Schimmel den Raum zu fehr in Anfpruch, in der gewaltfamen Stellung des rücklings nach vorn geftürzten Reiters und in der breiten, trefflichen Malerei feines Panzers kann man aber den Meifter der Ifenheimer Antoniusbilder nicht verkennen. Weit überlegen ift das zweite Bild. Das Pferd und der Reiter ganz von vorn gefehen, das Geficht deffelben durch die Hand und den Degengriff, während er feinen Mantel zerfchneidet, auf piquante Weife halb verdeckt, der kauernde nackte Bettler, deffen Körper in hoher coloriftifcher Kraft aus dem Ganzen herausleuchtet, vorzüglich in Stellung und Bewegung, gut durchgebildet und in feinem Profilkopf höchft individuell und ausdrucksvoll, die Gefammtauffaffung endlich überrafchend modern.

Sandrart nennt den Künftler einen »hochgeftiegenen und verwunderlichen Meifter«, er bezeichnet ihn an einer Stelle fogar als den »deutfchen Correggio«. Man kann diefen Ausdruck annehmen, fobald man ihn nur richtig verfteht. Nicht von einer fpeciellen künftlerifchen Verwandtfchaft zwifchen ihm und Correggio ift die Rede. Wohl aber nimmt Grünewald in der deutfchen Kunft eine ebenfo ifolirte Stellung ein, wie Correggio in der italienifchen. Er hat ganz beftimmte künftlerifche Ziele, die eigentlich aufserhalb der Beftrebungen feiner Zeit liegen, gewiffermafsen Vorahnungen einer fpäteren Epoche find. Und diefe Ziele find

eben bei dem Italiener und bei dem Deutfchen die nämlichen: das Ausgehen auf Affekt, auf erregtes Empfindungsleben, damit im Zufammenhang eine auf die Spitze getriebene Bewegtheit, oft hinreifsend wahr, oft auch fchon in das Gezierte fchweifend; Schilderung des Vifionären, des himmlifchen Jubels, der Extafe, auch der körperlichen Pein, des Schmerzes durch die Mittel des äufserften Realismus, der fich mit kühnem Schwunge verbindet. Endlich ein feltenes coloriftifches Gefühl, das in Licht- und Helldunkeleffekten gipfelt, welche übrigens auch nur der malerifche Ausdruck des erregten Empfindungslebens find. Dafs der originelle deutfche Künftler, dem der Halt durch die italienifche Gefchmacksbildung fehlt, auf feinem Wege noch ftärker als Correggio Gefahr laufen mufste, in Uebertreibung, Haft und Willkür zu verfallen, ift erklärlich.

Nachdem einmal der wahre künftlerifche Charakter des bisher unerkannten Meifters in feinem Wefen begriffen ift, wird es möglich fein, nach und nach noch anderen Werken von feiner Hand auf die Spur zu kommen, wie das auch fchon in einigen Fällen gefchehen ift, und fein Bild fo zu vervollftändigen. Während feine Richtung uns als eine plötzlich auftretende erfcheint, deren Vorftufen wir nicht kennen, liegt auf der andern Seite feine Nachfolge klar vor unferen Augen. Uffenbach, der Schüler feines Schülers, war der Lehrmeifter von Adam Elzheimer aus Frankfurt, der dann fpäter in Rom als hochberühmter Landfchaftsmaler, als Meifter im Helldunkel und als Haupt einer Schule lebte. Zahlreiche niederländifche Künftler fchloffen fich an ihn an, unter diefen war auch Pieter Laftmann, der Lehrer von Rembrandt, dem nordifchen Meifter des Helldunkels und der Phantaftik im 17. Jahrhundert. Hier haben wir eine künftlerifche Genealogie, die nicht überfehen werden darf.



(Nach dem Gemälde im Befitz des Herrn Lippmann in Wien.)

Hans Baldung Grien.

Geb. zu Gmünd um 1476, † zu Strafsburg 1545.

Unter denjenigen deutfchen Meiftern, die von Dürer's Einflufs in ihrer Richtung wefentlich beftimmt wurden, ohne dabei feine eigentlichen Schüler zu fein, nimmt Hans Baldung genannt Grien einen hervorragenden Platz ein [2]). Er ftammt aus Gmünd in Schwaben, wie aus der Infchrift des Freiburger Altars und aus dortigen Urkunden hervorgeht; fein Geburtsjahr fteht nicht feft, fällt aber ungefähr um 1476. Den Beinamen Grien führte er höchft wahrfcheinlich von

der Vorliebe für die grünen Farbe im Anzuge; auf zwei Selbſtbildniſſen, auf dem Sebaſtiansaltar bei Herrn F. Lippmann in Wien und auf dem Freiburger Hochaltar, iſt er ganz in lebhaftes Grün gekleidet. Dort erſcheint er bartlos, hier, neun Jahre ſpäter, mit dem Vollbart. Es iſt ein wohlgebildeter Kopf voll anziehender Ruhe und klarer Verſtändigkeit des Weſens. Am Oberrhein ſcheint Hans Baldung ſeine künſtleriſche Ausbildung empfangen zu haben, welche auf die Schule des Martin Schongauer in Colmar hinweiſt. Dafür ſprechen die ihm wahrſcheinlich mit Recht zugeſchriebenen Altarflügel in der markgräflichen Grabkapelle des Kloſters Lichtenthal bei Baden, aus dem Jahre 1496, der eine mit dem Monogramm HB bezeichnet. Sie ſtellen die Himmelfahrt der Maria Aegyptiaca, das Martyrium der heiligen Urſula und auf den Aufsenſeiten ſechs weibliche Heilige dar, in denen bei klarer Färbung, ſoweit keine entſtellende Uebermalung ſie beeinträchtigt, Schongauer's holde Lieblichkeit in Typus und Ausdruck nachklingt. Anfangs des 16. Jahrhunderts wurden dann wohl die Beziehungen zu Dürer angeknüpft; ſchon in dem Altar des Herrn Lippmann vom Jahre 1507 miſcht ſich deſſen Einflufs mit Nachwirkungen Schongauer's. Zu dem künſtleriſchen Verhältnifs, in welchem Hans Baldung zu Dürer ſtand, ſcheint perſönliche Freundſchaft hinzugekommen zu ſein. Auf der niederländiſchen Reiſe führte Dürer »des Grienhanſen ding«, nämlich die Holzſchnitte nach ſeiner Erfindung, mit, um ſie auf deſſen Rechnung zu verkaufen. Von Hans Baldung ſtammt eine Haarlocke Dürer's, die dann von Hand zu Hand durch glaubwürdige Zeugniſſe verfolgt werden kann, bis ſie kürzlich in die Bibliothek der kaiſerlichen Akademie der Künſte in Wien gelangt iſt.

Als ſefshafter Meiſter iſt Hans Baldung erſt im Jahre 1509 nachweisbar, und zwar in Strafsburg, wo er am 17. April das Bürgerrecht erwarb. In einer Zeit, in welcher die Maler durch die Bedürfniſſe ihres Publikums mehr zum Betriebe der vervielfältigenden Künſte als zum Malen veranlafst wurden, hatte auch er ſich gelegentlich im Kupferſtich verſucht und dann namentlich dem Holzſchnitt ſeine Theilnahme zugewendet, indem er Zeichnungen für denſelben lieferte. Durch ſolche Arbeiten wurde er auch in Strafsburg vorzugsweiſe in Anſpruch genommen. Hier war ein Hauptſitz des Buchdrucks, und mit dieſem ſtand die Illuſtration im Bunde. Für Bücher, die bei Johann Knoblauch, Martin Flach u. ſ. w. herauskamen, lieferte er Zeichnungen, ebenſo erfand er eine groſse Anzahl einzelner Blätter, von denen manche in der beliebten Helldunkel-Technik, das heifst als Farbenholzſchnitte, mit zwei oder drei Stöcken gedruckt, herauskamen. Kurz nach der Niederlaſſung in Strafsburg beginnt auch ſeine Beziehung zu dem Badiſchen Hofe. Im Jahre 1511 kam das Bildnifs des alten Markgrafen Chriſtoph in Holzſchnitt heraus, dieſelbe Zeichnung liegt dem gemalten Porträt dieſes Fürſten in der Galerie zu Karlsruhe, das alſo wohl gleichzeitig iſt, zu Grunde. Der alte Herr (geb. 1453, geſt. 1527), ganz in Profil geſehn, mit einem Bart, der unter dem Kinn herumgeht, und mit dem Orden des Goldenen Vliefses, erſcheint, wie die Zimmeriſche Chronik ihn nennt, als »ein löblicher, friedlicher und verſtändiger Fürſt«. Ein längliches Gemälde in eben dieſer Sammlung ſtellt denſelben Herrn ſammt ſeiner Gemahlin und ſeinen zahlreichen Söhnen und Töchtern in Verehrung der Heiligen Anna und Maria mit dem Chriſtuskinde dar. Es iſt cha-

raktervoll gezeichnet aber hart, ohne rechte Haltung in der Farbe, mit Gold und Silber in den Rüſtungen und mit groſsen Wappen im Vordergrunde überladen.

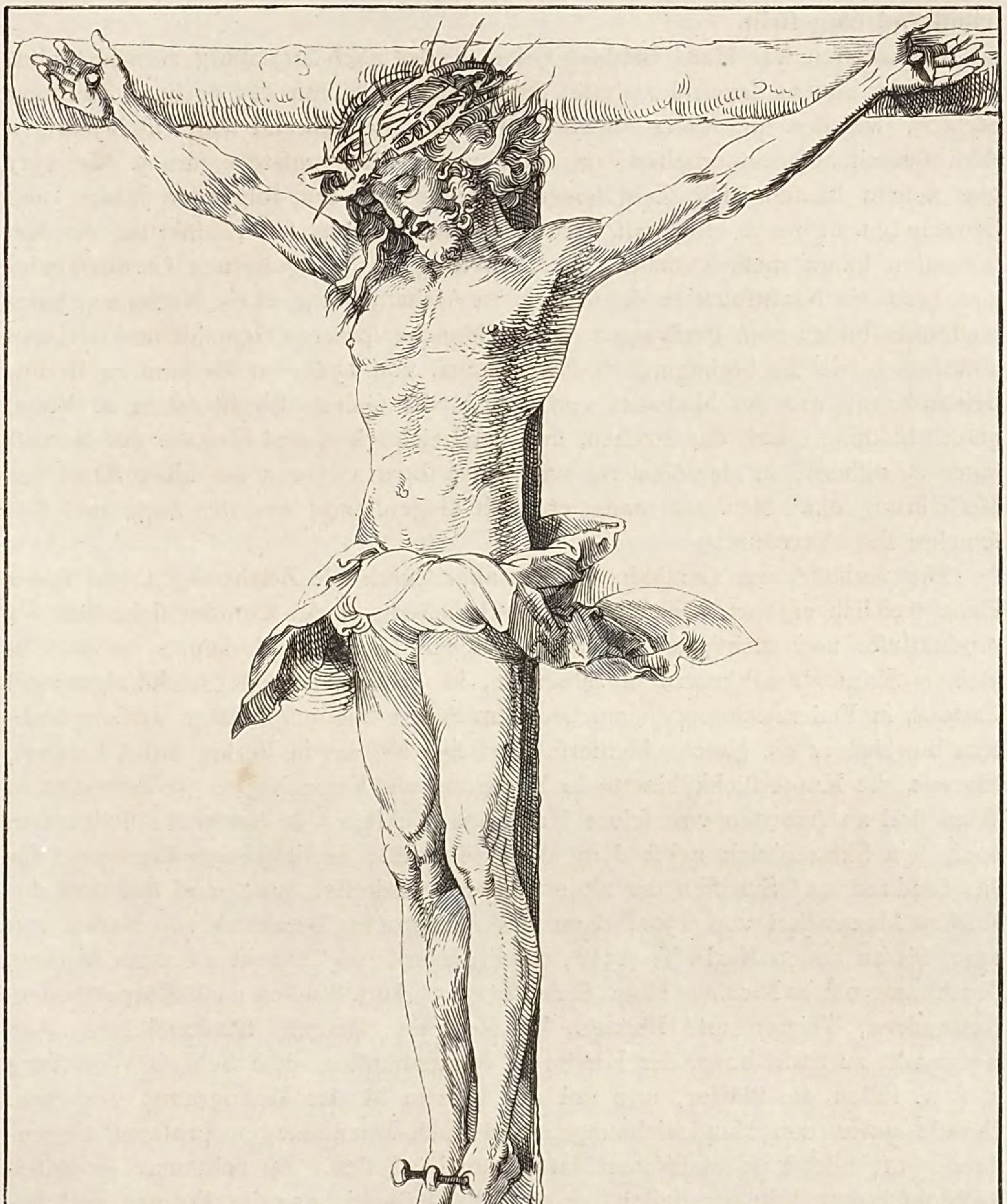
Schon im Jahre 1511 hatte er aber Straſsburg wieder verlaſſen und ſeinen Wohnſitz zu Freiburg im Breisgau genommen, wo ihm der Auftrag zu Theil geworden war, einen groſsen Hochaltar für das Münſter zu malen. Im Jahre 1513 kommt er zuerſt in den Münſterrechnungen vor; er erhält 190 Gulden 14 Pfennige als erſte Zahlung für ſein Werk, das, laut Inſchrift, 1516 vollendet wurde. Es iſt eine höchſt umfangreiche, aus elf groſsen Gemälden beſtehende Schöpfung; der Bedeutung der Aufgabe entſpricht der künſtleriſche Werth der Gemälde. Wir haben hier vielleicht die groſsartigste Leiſtung der deutſchen Kirchenmalerei vor uns, die aus dem 16. Jahrhundert übrig geblieben iſt. Auch hier iſt in der Zeichnung und in dem Charakter der Anſchluſs an Dürer erkennbar, zugleich iſt aber noch ein anderer künſtleriſcher Einfluſs wahrnehmbar. Hans Baldung muſs damals den Hochaltar der Antoniterpräceptorei zu Iſenheim im oberen Elſaſs, jetzt im Muſeum zu Colmar, kennen gelernt haben. In den Gemälden deſſelben, den Arbeiten von Matthias Grünewald aus Aſchaffenburg, traten ihm ungewöhnliche maleriſche Eigenſchaften entgegen, die ihn mit dem vollen Reiz der Neuheit ergriffen, und ſo ſuchte er mit Grünewald's frappanten Lichteffekten, ſeinen Helldunkel-Wirkungen, ſeiner ſtürmiſchen Bewegtheit zu wetteifern. Auf dem Mittelbilde des inneren Schreins die Krönung Maria's durch Gott Vater und Chriſtus mit einer Fülle von kleinen Engeln, die muſicirend oder in Jubel und Schelmerei ihr Spiel treiben; auf den Flügeln die zwölf Apoſtel; dieſe ſowie Gott Vater von einer Wucht und Gröſse des Charakters, die nur von Dürer übertroffen wird. Schlieſsen dieſe Thüren ſich, ſo erſcheinen auf ihren Auſsenſeiten und auf den feſtſtehenden Hauptſeiten des äuſseren Flügelpaares vier Scenen aus der Geſchichte Maria's, die Verkündigung, die Heimſuchung, Chriſti Geburt, ein meiſterhaft durchgeführtes Nachtſtück, auf welchem das Licht von dem Körper des Kindes ausgeht, und die Flucht nach Aegypten. Dieſe iſt das edelſte und anmuthigſte Werk des Künſtlers, der rothgekleidete Joſeph ſchreitet neben dem Eſel einher, auf welchem Maria mit dem Kinde ſitzt; auf einer Palme, welche ſich über die Gruppe neigt, wiegen ſich holde Engelknaben, und einer hat ſich eben auf das Thier herabgelaſſen, um dem Chriſtuskinde Früchte darzureichen. Die ſatte, leuchtende Farbe, die vollendete Durchführung des Vordergrundes bis in jede Einzelheit ſteigern die poetiſche Wirkung des Bildes. — Zwei Heiligenpaare auf den Rückſeiten dieſer äuſseren Flügel, Hieronymus und Johannes der Täufer, Georg und Laurentius, ſchlieſsen das Bild auf der Rückwand des Schreines, Chriſtus zwiſchen den Schächern am Kreuze, ein. Unter der Volksmenge erſcheint hier der Maler ſelbſt, grün gekleidet, ſich umwendend und herausſchauend, vor ihm ein Knabe, der ein Täfelchen mit ſeinem Monogramm IGB · hält. Dies pflegte er von nun an vorzugsweiſe zu führen, während er früher mit HB · oder IGI gezeichnet hatte. Ein Sockelbild enthält, in Verehrung der Madonna, die Halbfiguren der damaligen Pfleger des Münſters: Sebaſtian von Blumenegg, Egidius Has, Ulrich Wirtner und Nicolaus Schefer.

Diefe Zeit war die productivfte des Meifters. Dem Jahre 1515 gehört eines feiner beften Bildniffe, ein blonder Jüngling, im Wiener Belvedere, an, dem Jahre 1516 das Martyrium der heiligen Dorothea in der Galerie der patriotifchen Kunftfreunde in Prag, mit einer meifterhaft behandelten Winterlandfchaft, 1517 find



Madonna mit Engeln. (Nach einem Holzfchnitt.)

zwei ebenfo geiftvolle wie ergreifende kleine Bilder im Bafeler Mufeum entftanden, in welchen der Künftler fich jenen Todesphantafien, wie die nordifche Kunft feiner Zeit fie liebte, hingiebt. Ein junges nacktes Weib umarmt der Tod, welcher der Teufel zugleich ift, ein zweites zerrt er auf das offene Grab zu. Das



R. v. WALDHEIM, WIEN

Chriftus am Kreuze.

Nach einer Federzeichnung in der Albertina.

Hereinbrechen von Grauen und Verzweiflung inmitten der Wolluft ift hier erfchütternd dargeftellt.

Unterdeffen war Hans Baldung Grien wieder nach Strafsburg zurückgekehrt, wo er von neuem dauernd wohnte; feine Verbindung mit der dortigen Zunft zur Stelzen, welcher die Maler angehörten, hatte er während feiner mehrjährigen Abwefenheit aufrecht erhalten, das Bürgerrecht aber mufste er am 5. Mai 1517 von neuem kaufen. Die Zahl feiner Gemälde aus den folgenden Jahren und Jahrzehnten ift nicht erheblich. Kirchenbilder wurden feit Einführung der Reformation kaum mehr gemalt. Die Anbetung des neugebornen Chriftuskindes von 1520, ein Nachtftück in der Galerie zu Afchaffenburg, ift ein Nachklang jenes Helldunkelbildes vom Freiburger Altar. Manche fpäteren Gemälde find hart und abftofsend, wie die Steinigung des Stephanus, von 1522, im Mufeum zu Berlin; bei anderen, wie der Madonna von 1530 in der Galerie Liechtenftein zu Wien, geräth Baldung durch das Streben, fich der Leichtigkeit und Eleganz der Renaiffance zu nähern, in das Gezierte und büfst fogar viel von der alten Kraft der Modellirung ein. Mitunter malte er auch Gegenftände aus der Sage und Gefchichte des Alterthums.

Die vorhandenen Gemälde werden aber durch die Zeichnungen von feiner Hand trefflich ergänzt. Nächft Dürer und Holbein ift der Künftler ficherlich der produktivfte und tüchtigfte Zeichner, welchen Deutfchland damals befafs. In kleinen Skizzenbuchblättern in Silberftift, in gröfseren Kohlenzeichnungen und Cartons, in Federzeichnungen auf braunem Papier mit aufgefetzten weifsen Lichtern bewährt er die gleiche Meifterfchaft. Die Mufeen in Berlin, Bafel, London, Florenz, die Kupferftichkabinette in Karlsruhe und Kopenhagen, die Albertina in Wien find an Arbeiten von feiner Hand am reichften. In Karlsruhe findet man noch fein Skizzenbuch nebft dem alten Silberftift, ein köftliches Document für das Studiren und Schaffen der alten Meifter. Bildniffe, anfangend mit dem des Kaifers Maximilian von 1501, dann des Markgrafen Bernhard von Baden von 1512, bis zu denen Karl's V. (1536), des Predigers und Chroniften Kaspar Hedion, des Altammeifters Nicolaus Hugo Kniepff (1545), dann Studien nach Körpertheilen, Gewändern, Thieren und Blumen, Landfchaften, Burgen, Stadtanfichten, dem Rofsmarkt zu Strafsburg, der Kirche zu Maursmünfter, dem Schlofs Weinsberg u. f. w. füllen die Blätter, und faft auf keinem ift das Monogramm vergeffen. Gerade unter den Handzeichnungen find auch Darftellungen profaner Gegenftände, oft höchft phantaftifcher Natur, am häufigften. Da fieht man (in Bafel) leichtgefchürzte Frauengeftalten, einen Pokal haltend, ganz in Formen und Stil der Renaiffance, dann einen Centauren in kühner Verkürzung; ferner, in Berlin, die mittelalterliche Erzählung von den drei Königsföhnen, die ihren Streit um die Herrfchaft dadurch entfcheiden, dafs fie nach dem Leichnam des Vaters um die Wette fchiefsen; der, welcher fich weigert, wird als der rechte Sohn und Erbe anerkannt. Dann höchft feltfame Hexenbilder, z. B. in der Albertina, ebenda jene abenteuerliche Allegorie: Venus auf Krücken, Kugeln unter den Füfsen, ein kleiner Amor neben ihr. Derbe nackte Formen, beinahe fchwülftig, doch nicht ohne plaftifches Gefühl, nicht ohne Fähigkeit zu grofsen, ausdrucksvollen Motiven walten hier vor. Als eine fpätere Arbeit, in der ernfte Mäfsigung, gutes

Verſtändniſs des Körpers und Adel der Durchbildung zu Tage treten, muſs der Gekreuzigte von 1533, in der Albertina, hervorgehoben werden. (S. d. Abbild.)

Den trefflichen Zeichner lernen wir auch in den zahlreichen Holzſchnitten kennen, bei denen freilich gar Vieles durch die ungleichartigen Hände der Formſchneider verloren gegangen iſt. Hier läſst Hans Baldung ſeiner Phantaſtik am freieſten Lauf, wie in den vier Hexen von 1510, die einen Einblick in die dämoniſche Seite des damaligen deutſchen Phantaſielebens gewähren. Andere profane Stoffe, wie die Phyllis, welche den aufgezäumten Ariſtoteles reitet, und das Bacchanal, laſſen einen kecken, derben Humor zu Tage treten. Aber auch in religiöſen Darſtellungen offenbart er einen ſeltenen Reichthum der Einbildungskraft. Von manchen früheren Arbeiten, namentlich den Illuſtrationen zu verſchiedenen Schriften Geiler's von Kaiſersberg, wie der lieblichen heiligen Eliſabeth, mit ihren Frauen ſpinnend (1508), von der Madonna mit jubelnden, übermüthigen Engeln in echt elſäſſiſcher Landſchaft, einem reizenden Idyll (ſ. die Abbild.), ſteigert er ſeine Ausdrucksfähigkeit bis zu den wuchtigen Charakteren ſeiner Apoſtelfolgen oder zu dem Sündenfall, aus dem Jahre 1519, bei welchem eine in der deutſchen Kunſt ungewöhnliche Fähigkeit, die innere Bewegung im geſammten nackten Körper zum Ausdruck kommen zu laſſen, beachtenswerth iſt. Der heftige Affekt, dem er im Wetteifer mit Grünewald nachſtrebt, das Viſionäre der Auffaſſung, mit kühnen Lichteffekten verbunden, gewinnt in mehreren Blättern einen wahrhaft genialen Ausdruck, ſo in dem Heiland, der an der Marterſäule unter äuſserſtem Schmerze kraftlos zuſammenſinkt, während ein Engel ihn zu ſtützen ſucht (1517), dann in zwei Darſtellungen des heiligen Sebaſtian (1512, 1514), in der Beweinung Chriſti unter dem Kreuzesſtamm, mit lauteſtem Aufſchrei des Jammers, in den Engeln, welche mit Sturmesungeſtüm Chriſti entſeelten Körper zum Himmel emportragen, während Schaaren anderer Engel ihnen aus der Glorie entgegenfluthen.

Im Jahre 1545 wurde Hans Baldung von der Zunft zur Stelzen in den Rath gewählt, doch ſchon im ſelben Jahre ſtarb er. Daſs ein Leibgedinge, welches Baldung ſich und ſeiner Gattin von den Pflegern des Freiburger Münſters ausbedungen hatte, in den Rechnungen auch nach 1545 noch unter ſeinem Namen fortgeführt wurde, bis zu dem Tode der Wittwe im Jahre 1552, hat in der neueren Literatur lange Zeit falſche Angaben ſeines eigenen Todesjahres, das urkundlich feſtgeſtellt iſt, zur Folge gehabt.

Hans Baldung Grien iſt kein Meiſter erſten Ranges, welcher die Kunſt ſeines Volkes in neue Bahnen führt, er ſchlieſst ſich vielmehr denen, welche neue Richtungen einſchlagen, an, aber er ſteht dennoch als ein origineller und energiſcher Künſtlercharakter vor uns. Er fühlt das Bedürfniſs, ſich an gröſsere Muſter zu lehnen, erſt an Schongauer, dann an Dürer, eine Zeit lang an Grünewald, aber er verſteht es, das Empfangene zu verarbeiten und ganz zu ſeinem Eigenthum zu machen. Dürer war derjenige Künſtler, dem er am meiſten verdankt: Ernſt der Geſinnung, Gewiſſenhaftigkeit des Studiums, Strenge der Zeichnung, namentlich aber auch einen feſten Halt in denjenigen Fällen, in welchen er ſich der Phantaſtik, dem Streben nach Affekt in die Arme wirft. Sein Schönheitsgefühl iſt beſchränkt, aber er gelangt trotzdem zu einer groſsen Herrſchaft über die Form. Die Bildungselemente der Renaiſſance nimmt er nur zögernd auf, und

oft macht er fich von derbem Naturalismus und von Schwulft nicht frei. In coloriftifchen Experimenten leiftet er, obgleich von Haufe aus mehr Zeichner, dennoch Ungewöhnliches, aber häufig ift auch feine Färbung hart und fpröde, fein haftiges Suchen nach eigenartigen Wirkungen ftört oft die ruhige Harmonie. Die tiefe Religiofität, die Wärme der Empfindung, wie Dürer, befitzt er nicht, wohl aber Kraft und energifches Leben, mitunter nicht ohne Anmuth und fchalkhaften Humor, dann wieder fchwungvoll und erhaben, bei grofsem Reichthum der Phantafie, die ihre Nahrung ganz aus der volksthümlichen Anfchauung schöpft.

Hans Burckmair.

Geb. in Augsburg 1473, † ebenda 1531.

Neben der Künftlerfamilie Holbein fpielt in Augsburg zu Ende des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts die Familie Burckmair eine grofse Rolle. Thoman Burckmair ift feit 1479 in den Augsburger Steuerbüchern nachzuweifen, er hat das Handwerksbuch der Maler angelegt, welches fich auf dem Augsburger Archiv befindet und hat in demfelben vorn eine Anzahl von Meiftern aufgezählt, die um 1460 in Augsburg gelebt, und die er Alle gekannt habe. Das berühmtefte Mitglied der Familie war fein Sohn Hans Burckmair, der nächft Dürer und Holbein zu den berühmteften deutfchen Meiftern feiner Zeit gehörte. Ueber das Jahr feiner Geburt find wir durch zwei Infchriften mit Altersangabe auf feinen Bildniffen unterrichtet. In der Galerie des Belvedere zu Wien befindet fich ein Gemälde, welches ihn und feine Gattin Anna Allerlahn darftellt, die Frau hält einen Spiegel, in welchem man ftatt der Gefichter der Beiden zwei Todtenköpfe fieht. Eine Infchrift im Hintergrunde lautet:

SOLCHE GESTALT VNSER BAIDER WAS ·
IM SPIEGEL ABER NIX DAN DAS ·

Aufserdem enthielt ein Zettel die Infchrift:

IOANN BVRKMAIER MALER LVI IAR ALT ·
ANNA ALLERLAHN GEMAHEL LII IAR ALT MDXXVIIII.



Kaiser Heinrich und St. Georg. Galerie zu Augsburg.

Im Katalog, vielleicht nur durch einen älteren Druckfehler, wird diese Inschrift auf 1528 ftatt auf 1529 angegeben, was in die ganze Kunftliteratur übergegangen ift. Seit Richtigftellung der Lesart, die uns kürzlich eine genaue Unterfuchung des an feinem Platze fchwer fichtbaren Bildes ergab, kann man nicht daran zweifeln, dafs 1473 Burckmair's Geburtsjahr ift. Die Inschrift ift ganz übermalt, doch wohl in genauer Wiederholung ihres urfprünglichen Wortlautes. Damit ftimmt der Inhalt einer zweiten Infchrift von noch gröfserem urkundlichen Werthe überein. Ein Porträtmedaillon des Künftlers in Holz in der Kunftkammer des Berliner Mufeums enthält die Jahreszahl 1518 und die Altersangabe: Aetatis sue XLIIII. Burckmair hatte alfo in diefem Jahre seinen Geburtstag noch nicht hinter fich. Als Burckmair's Lehrer dürfen wir feinen Vater anfehen; im Jahre 1498 wurde er in die Augsburger Malerzunft aufgenommen. Die künftlerifche Richtung, in welcher wir ihn bald wandeln fehen, erklärt fich aber nicht aus der Einwirkung feiner Vaterftadt allein, wie reich und bewegt hier auch immer das Leben fein mochte. Es ift als wahrfcheinlich anzufehen, dafs er in Italien war, wenigftens in Venedig, mit dem ja Augsburg die lebhafteften Handelsbeziehungen unterhielt. Unter den Lehrjungen, welche er bei feiner Zunft anmeldet, kommt fchon im Jahre 1501 ein »Cafpar Straffo, in Venedig geboren« vor; auf einem Holzfchnitt von 1510, den wir fpäter erwähnen werden, findet fich eine ganz venetianifche Scenerie, und die Formen einer Renaiffance, die offenbar mit directer Anregung von Italien her zufammenhängt, laffen fich fchon früh in der Architektur und in den Ornamenten, die auf feinen Bildern vorkommen, verfolgen, treten wenigftens feit dem Jahre 1507 fchon in überrafchender Ausbildung auf. Die Schritte, die er that, waren dann für die weitere Entwicklung der Augsburger Malerei von Bedeutung, fie wirkten namentlich auf Hans Holbeim den Aelteren. Burckmair wurde aber auch für Hans Holbein den Jüngeren ein Vorbild, das diefer niemals vergeffen hat.

Hans Burckmair's erfte datirte Arbeiten gehören zu einer Folge von Darftellungen der älteften chriftlichen Bafiliken in Rom, die von ihm, von dem älteren Holbein und von einem dritten unbekannten Künftler für den Kreuzgang des Katharinenklofters in Augsburg gemalt wurden. Ein Ablafs, welchen Papft Innocenz VIII. dem Klofter im Jahre 1484 verliehen, und der darauf hinauslief, dafs die Nonnen der Gnaden, die der Befuch der fieben Hauptkirchen in Rom zur Folge hatte, theilhaft werden follten, wenn fie an drei beftimmten Stätten ihres Klofters gewiffe Gebete verrichteten, war die Veranlaffung zur Stiftung diefer Gemälde von Seiten einzelner Klofterfrauen. Die Bilder, welche fich jetzt in der Augsburger Gemäldegalerie befinden, find fämmtlich von einem breiten Spitzbogenformat, das den Schildbögen des Kreuzganges entfprach, und find in verfchiedene einzelne Darftellungen getheilt. In dem oberften Bogenfelde befindet fich meiftens eine Scene aus Chrifti Paffion, unten in der Mitte ift ftets ein Gebäude abgebildet, das die betreffende Bafilika vorftellen foll, und in verfchiedenen Abtheilungen find Bilder legendarifchen Inhalts angebracht, welche jedesmal mit diefer Kirche in Zufammenhang ftehen. Das erfte Bild, welches Hans Burckmair ausführte, war die Bafilika des heiligen Petrus von 1501. Hier thront in der Mitte der heilige Petrus von einzelnen Heiligen umgeben. Im Jahre 1502 malte

er die Bafilika San Giovanni in Laterano mit Darftellungen aus der Legende Johannes des Evangeliften. Noch bedeutender ift die Bafilika Santa Croce, welche er im Jahre 1504 vollendete. Auf dem Mittelbilde ift die Wallfahrt zum heiligen Kreuz dargeftellt, auf den Seitenfeldern der Tod der heiligen Urfula mit ihren Gefährten, voll dramatifcher Lebendigkeit. Zunächft haben alle diefe Bilder in der Farbe noch etwas Schweres, der Ton ift bräunlich, aber leuchtend und gefättigt, der Vortrag etwas zäh, aufgefetztes Blattgold gibt dem Ganzen einen etwas alterthümlichen Charakter. Man würde vergeblich einen höheren Schwung der Auffaffung und ein tieferes Empfindungsleben erwarten, aber die Bilder zeigen eine feltene realiftifche Sicherheit, Gefchick in der Anordnung, Energie in den Charakteren. Das verzerrte, unfichere Wefen, welches in der deutfchen Kunft jener Tage häufig ift, findet man bei Burckmair niemals. Seine Geftalten treten feft und kräftig auf, mitunter nur zu wuchtig, die Bewegungen find fprechend und dabei mafsvoll. Anfangs mögen gewiffe Unrichtigkeiten in den Formen nachzuweifen fein, aber diefe verfchwinden mehr und mehr, die Figuren haben bei gedrungenem Bau wohlverftandene Proportionen, der Faltenwurf ift ftattlich und wirkungsvoll, die Fleifchpartien find forgfältig modellirt. Von Bild zu Bild zeigen fich Fortfchritte, und endlich erreicht der Künftler einen wahrhaft modernen Stil in einem 1507 bezeichneten Altar in der Augsburger Galerie. In der Mitte die Krönung der heiligen Jungfrau durch den thronenden Chriftus, auf den Flügeln jederfeits mehrere Reihen von Heiligen in Verehrung. Hier ift auch namentlich merkwürdig, welche ausgebildete Pilafterarchitektur im Renaiffanceftil in der hohen Lehne des Thrones auf dem Mittelbilde auftritt. Sie fcheint bereits die directe Aufnahme oberitalienifcher Motive zu verrathen.

Von nun an wächft Burckmair von Jahr zu Jahr. Auf feiner Höhe zeigt ihn ein grofses Madonnenbild, das als Vermächtniss aus der Hertel'fchen Sammlung in das Rathhaus zu Nürnberg gelangt ift und rechts an einer niedrigen Baluftrade die Infchrift aufweift:

M·D·VIIII
IOHNS · BVRGKMAIR ·
·PINGEBAT·

Die Madonna, in rothem Kleide mit blauem Mantel, deffen Futter grün fchillert, fitzt auf einem Renaiffance-Thron, hat ein Buch im Schofse und hält das nackte Kind, das auf ihren Knieen fteht und, in der Rechten einen Granatapfel, mit der Linken nach der Hand der Mutter greift. Allerdings ift der Knabe nach einem häfslichen Modell gemalt und in der Haltung nicht gefchickt, dafür ift aber die Modellirung von feinftem Verftändnifs, die Hände der Madonna find meifterhaft durchgebildet, ihre Geftalt wie ihre höchft individuellen Züge find von edelfter Auffaffung, der Faltenwurf ift vortrefflich. Eine völlig neue Qualität entfaltet aber Burckmair in der Landfchaft. Die Ferne mit Ortfchaft und Bergen ift ebenfo wirkungsvoll wie der Vordergrund mit feinen Pflanzen von zartefter Vollendung, und es ift eine wirklich coloriftifche Haltung erreicht.

Es gibt nur noch ein Bild, welches diefes vielleicht übertrifft, und zwar ebenfalls in Nürnberg, die kleine Madonna aus dem folgenden Jahre 1510 in der

Morizkapelle. Sie trägt die Jahrzahl, den Künſtlernamen und die Angabe, daſs ſie in Augsburg gemalt worden. Maria reicht dem Kinde auf ihrem Schoſse eine Traube, nach der es in lebhafter Wendung langt. Nur das Dickbäuchige des Körperchens iſt noch ſtörend, ſonſt iſt das Kind wahrhaft anmuthig, im Kopfe von faſt rafaeliſcher Schönheit. Ebenſo reizend iſt der Kopf der Madonna, zierlich und elegant die Geberde ihrer linken Hand. Die Zartheit der Durchbildung, die Harmonie und Kraft der Farbe, die bewundernswerthe Durchbildung aller Theile, der fein empfundene Rhythmus aller Bewegungen kommen hier zuſammen, ſo daſs dieſes kleine Bild ſich neben Meiſterwerken der erſten Italiener ſehen laſſen kann.

Daſs Burckmair gerade in dieſem Jahre auf ſeiner Höhe ſtand, mit fortgeriſſen von der Augsburger Renaiſſance, die damals ihre erſten Blüthen trieb, angeregt durch einen unmittelbar vorhergegangenen Eindruck Italiens, wird noch durch ein anderes Werk bewieſen, welches die gleiche Jahrzahl trägt. »Der Tod als Würger« könnte man dieſe Darſtellung betiteln. Es iſt eine von jenen damals in der nordiſchen Kunſt immer wiederkehrenden Todesphantaſien; das plötzliche Hereinbrechen der gewaltigen Macht mitten in das Leben wird hier ſo ſchlagend und erſchütternd geſchildert, wie das ſonſt nur noch bei den erheblich ſpäteren Todesbildern von Hans Holbein dem Jüngerem der Fall iſt. Der Tod, noch kein vollſtändiges Gerippe, hat ſich blitzartig auf einen Jüngling geworfen, ihn zu Boden geſtreckt, kniet nun auf ihm und würgt ihn mit beiden Händen, packt aber zugleich mit den Zähnen das wehende Gewand einer Frau, die entfliehen will. Die Handlung in ihrem ſicheren Ineinandergreifen aller Motive iſt von überwältigender Macht, die Führung der Linien von vollendeter Schönheit. Beſonders intereſſant iſt hier zugleich die Scenerie; wir blicken in Venedig hinein mit ſeinen Paläſten, ſeiner anmuthigen Frührenaiſſance, die ſich ſeitwärts in einem Portal entfaltet, und einem Canal, in dem eine Gondel an den Stufen ruht. Dieſes Blatt, von Joſt Dienecker (oder De Necker) geſchnitten, iſt zugleich als einer der früheſten Helldunkel-Holzſchnitte bemerkenswerth. Man hatte damals gleichzeitig an mehreren Orten in Deutſchland einen Anfang mit der Clairobſcur-Technik gemacht, welche durch die Anwendung von mehreren (zwei oder drei) Platten die Wirkung der auf farbigem, meiſt braunem Papier ausgeführten, mit Weiſs gehöhten Federzeichnungen erreichen ſollte. Blätter derart von Cranach gehen bis in das Jahr 1506 zurück, bald darauf erſcheinen diejenigen von Johann Wechtlin und Hans Baldung Grien in Straſsburg. Auch Burckmair läſst ſich die Ausbildung dieſer Technik angelegen ſein, in welcher dann namentlich noch zwei vortreffliche Porträtköpfe von feiner Zeichnung, die des kaiſerlichen Rathes Paumgartner und des Jacob Fugger, hervorzuheben ſind.

Eine Zeit lang ſcheint, wie das auch bei Dürer der Fall war, ſeine Thätigkeit als Maler von ſeiner Arbeit für den Holzſchnitt zurückgedrängt worden zu ſein. Der Zuſammenhang der deutſchen Kunſt mit dem Druck war längſt begründet, für dieſen zu arbeiten, war den Künſtlern gelegen, da fanden ſie ſichern Erwerb und ein dankbares Publikum. Während die Produktion des Buchdrucks unter Einfluss des Humanismus ſich ſteigerte, lieſsen ſich Maler erſten Ranges

gern zur Verzierung der Bücher gewinnen. Für H. Steiner und andere Drucker in Augsburg wird gearbeitet. Die beſten Schnitte rühren von Joſt Dienecker her, mitunter freilich ſtehen die Kräfte nicht auf gleicher Höhe. Obwohl die



Der Tod als Würger. Nach einem Helldunkel-Holzſchnitte.

Führung des Schneidemeſſers nicht Burckmair's Sache war, ſondern den Formſchneidern von Profeſſion zufiel, hatte er doch, ebenſo wie Dürer und andere Zeitgenoſſen, volles Verſtändniſs für dieſe Technik und wuſste deshalb ſo trefflich und entſprechend für ſie zu zeichnen. Wäre es einmal dringend nöthig ge-

wefen, fo hätte er wol auch felbft den Schnitt verfuchen können, wie ein Brief des Dr. Konrad Peutinger an den Kaifer Maximilian beweift. Der Formfchneider, der eine von Burckmair erfundene Arbeit für den Kaifer auszuführen hatte, war hinterrücks verfchwunden, das Werk liegt unterbrochen da. Peutinger verfpricht nun, Alles zu verfuchen, um ihn oder einen Andern zuwege zu bringen und weift dabei auf Burckmair hin: »Der Maler alhie ift ganz gefchickt dazu«. In den Holzfchnitten Burckmair's glaubt man oft eine ausgefprochene Verwandtfchaft des Augsburger Meifters zu feinem Altersgenoffen Albrecht Dürer wahrzunehmen, die zwifchen den Gemälden der beiden Künftler weniger zu bemerken ift. Ein Schulzufammenhang zwifchen Beiden hat gewifs nicht ftattgefunden, wohl aber mag Burckmair die Arbeiten Dürer's von früh an ftudirt haben und dann geiftig wie technifch von ihnen beftimmt worden fein. Schon in den Stoffen, die Burckmair darftellt, tritt uns die Erweiterung der Phantafiewelt unter Einflufs des geiftigen Strebens und der Literatur der Zeit entgegen. Wir finden Heiligengeftalten und biblifche Motive, Zufammenftellungen von drei guten Chriften, ebenfo vielen Heiden und Juden, denen ähnliche Gruppen von Frauen entfprechen; ferner Allegorien der Cardinaltugenden, der Planeten. Zahlreiche Darftellungen von der Weiberlift, Phyllis, welche auf dem Ariftoteles reitet, Simfon im Schofse der Delila u. f. w., gehen noch ganz aus der mittelalterlichen Anfchauung hervor und find von einem kräftigen Humor belebt. Aber mitunter greift Burckmair auch in einer Weife, die mehr den Zufammenhang mit dem Humanismus verräth, in die Gefchichte und Sage des Alterthums hinein. Sein Tod der Lucretia ift eine echt dramatifche Scene. Der König von Gutzin, der von vier Wilden getragen wird, gewährt einen Blick in die Welt, welche damals von den Reifenden und Seefahrern erfchloffen wurde. Von befonderer Wichtigkeit ift dann Burckmair's Thätigkeit für die grofsen Holzfchnittfolgen und illuftrirten Bücher, welche Kaifer Max in das Leben rief. Für den grofsen Triumphzug des Kaifers, an welchem auch Dürer ftark betheiligt war, hat er 66 Blatt geliefert und diefe meift allegorifchen, von den Gelehrten ziemlich anfchauungslos ausgeklügelten und den Künftlern aufgenöthigten Motive mit einer Lebendigkeit und einem malerifchen Gefchick behandelt, das nur von Dürer übertroffen wird. Dann find die grofsen Folgen der Genealogie Maximilians und der öfterreichifchen Heiligen zu nennen. Diefe find freilich bei aller Tüchtigkeit etwas einförmig, weil die Stoffe nicht in dem Mafse nach Burckmair's Gefchmack find, aber Umgebung und Landfchaft verdienen hier Beachtung. Auf ganz anderer Höhe fteht der gröfste Theil feiner Zeichnungen für den Weifskunig, die von Treitzfauerwein verfafste romantifche Lebensbefchreibung des Kaifers. Unter den 237 Blättern ift zwar manches mittelmäfsig, fchlecht ausgeführt, auch wol von geringeren Künftlern erfunden. Aber im Ganzen hat Burckmair diefem Werke den Stempel feines Geiftes aufgedrückt. Die Darftellungen aus der Jugend und der Erziehung des Helden find anfchaulich und lebendig. In den Staatsactionen und Familienfcenen, die folgen, wirft man einen Blick in die höfifche Welt jener Tage. Charaktere voll Stattlichkeit und Würde treten in reicher Umgebung auf. Unter diefen Scenen ift aber auch ein fo naiv-anmuthiges Bild, wie der junge König mit feiner Gemalin Maria von Burgund in zartem Liebesgefpräch im Garten

ſitzend, »jedes des Andern Sprache lernend«, wie die hübſche Unterſchrift ſagt. Die Schlachtſcenen, die Kämpfe der Landsknechte zeigen trefflichſte und unmittelbare Beobachtung, häufen ſich aber freilich bis zum Monotonen.

Dies iſt das Gebiet, auf welchem man Burckmair zu Hauſe findet. Von religiöſer Auffaſſung und Empfindung iſt bei ihm auch nicht die leiſeſte Spur. Innigkeit und Gefühlswärme ſind ihm verſchloſſen. Er iſt in ſeiner Richtung durchaus profan. Kämpfe, Lagerſcenen, hiſtoriſche Darſtellungen, Momente aus der Wirklichkeit, auch mitunter prunkvolle Allegorien ſind ſeine Sache. Was wir heute von ihm in dieſer Art beſitzen, Holzſchnitte, Zeichnungen, iſt freilich nur ein kleiner Theil von dem, was er einſt geſchaffen hat, denn ſeine Werke dekorativer Malerei, für die er ohne Zweifel vorzugsweiſe begabt war, ſind für uns faſt ſpurlos verſchwunden. Wie muſste ſeine Richtung für die Façadenmalerei an den Bürgerhäuſern ſeiner Vaterſtadt geeignet ſein; bei der verband ſich dann die Stattlichkeit der Figuren, die Lebendigkeit der Compoſition mit der vollen Herrſchaft über die ornamentalen Formen der Renaiſſance. Das Einzige aber, was heute noch in dieſer Technik von ihm beſteht, eine Façade gegenüber der St. Annenkirche, iſt ſchlecht erhalten und dem Untergange nahe. Die Malerei an einem Fugger'ſchen Eckhauſe am Weinmarkt, von der Sandrart redet, iſt nicht auf uns gekommen.

Unter Tafelgemälden aus Burckmair's ſpäterer Zeit ſind namentlich noch folgende hervorzuheben: Ein Flügelaltar von 1519 in der Augsburger Galerie, darſtellend Chriſtus am Kreuz mit Johannes, Maria und Magdalena, ſowie den Schächern, welche die Innenſeiten der Flügel einnehmen. Der geſättigte Ton der Farbe, die ſchöne Ausbildung der Landſchaft ſind hier das Beſte; den Mangel religiöſer Empfindung kann man aber gerade bei dieſem Gegenſtande am wenigſten verſchmerzen. Beſſer und entſprechender lernt man ihn aber in den ehemaligen Auſsenſeiten der Flügelbilder kennen, mit den Geſtalten von zwei Heiligen, welche unter luftigen Kuppelhallen ſtehen, St. Georg und Kaiſer Heinrich II., der Letztere offenbar der ſchönere, eine Figur von echter Groſsartigkeit des Charakters und von einer würdevollen Gemeſſenheit, die dem Künſtler beſonders gelingt. Seine Meiſterſchaft in der Landſchaft kommt dann beſonders in dem Johannes auf Pathmos in der Münchener Pinakothek, mit üppiger Vegetation, ſaftigem Grün und einer bei den deutſchen Malern ungewöhnlichen Luftperſpective, zur Geltung. Auch der Ausdruck edler Begeiſterung iſt hier gut getroffen. Dagegen verrathen die Gemälde aus Burckmair's letzten Jahren wieder eine gewiſſe Abnahme in ihren maleriſchen Qualitäten, die Farbe wird oft ſchwerbraun, der Vortrag ſpröde, der Umriſs hart. Das gilt von den Bildniſſen Herzog Wilhelm's IV. von Bayern und ſeiner Gemalin, von 1526, in der Pinakothek zu München, von der Eſther vor Ahasverus ebendaſelbſt (1528), ſelbſt von dem anfangs beſchriebenen Familienbilde aus demſelben Jahre in Wien, obwohl dies unter allen ſpäteren Arbeiten ſicher die trefflichſte iſt, und auch von der Schlacht bei Cannä in der Augsburger Galerie (1529). Es iſt ein Reitergefecht im Coſtüm des 16. Jahrhunderts, mit einer Fülle von kleinen Figuren, voll geiſtvoller Einzelheiten und von ſtaunenswerther Lebendigkeit. Aber die Schwere des Tons beeinträchtigt ſelbſt die Klarheit der Compoſition.

Burckmair blieb immer ein trefflicher und charaktervoller Meifter, einer der beften Vertreter der deutfchen Renaiffance. Aber die richtige Steigerung feines Gefchmacks und feiner malerifchen Meifterfchaft bis zu jener Vollendung, welche feine Arbeiten um 1509—1510 zeigen, und welche unter der begeifterten Hingabe an die italienifchen Anregungen erfolgte, hielt nicht dauernd vor. Er ftarb, wie wir aus dem Handwerksbuch der Maler in Augsburg wiffen, im Jahre 1531.[3]) Sein gleichnamiger Sohn, der nach manchen Seiten hin, als Schilderer von Turnieren und Kämpfen, als Zeichner von Wappenbüchern, die Richtung des Vaters fortfetzte, war ebenfalls für den kaiferlichen Hof viel befchäftigt und lebte noch 1559. Als ein Nachfolger, vielleicht Schüler des älteren Hans Burckmair kann Chriftoph Amberger, der treffliche Bildnifsmaler und gediegene Colorift in Augsburg, angefehen werden.

Anmerkungen.

1) Der Verfaffer konnte in der Biographie Grünewald's fo gut wie in der Hans Baldung's wesentlich nur einen Auszug der betreffenden Partien in feiner »Gefchichte der deutfchen Kunft im Elfafs« geben. Hinfichtlich des Bildes von Grünewald in der Pinakothek ift er, nach erneuerter eigener Anfchauung, der Correctur von W. Schmidt beigetreten.

2) Neuefte Forfchungen: O. Eifenmann's Artikel im allgemeinen Künftlerlexikon, Bd. II, Cap. 13 und des Verfaffers »Gefchichte der deutfchen Kunft im Elfafs.«

3) Die Literatur über Burckmair findet man zufammengeftellt in des Verfaffers Notiz in der Allgemeinen deutfchen Biographie.

XII. XIII.

DIE NIEDERLÄNDISCHEN

NACHFOLGER DER BRÜDER VAN EYCK.

LUCAS CRANACH.

Von

O. Eisenmann.

XIV.

HANS HOLBEIN.

Von

J. E. Wessely.

Die niederländischen Nachfolger der Brüder van Eyck.

Wir haben keine bestimmte Vorstellung davon, in wie weit Hubert und Johann van Eyck auf den Schultern ihrer Vorgänger stehen, ja wir kennen nicht einmal ihre eigne Entwicklung. Sie sind eine jener herrlichen fertigen Erscheinungen in der Geschichte, wie sie dann und wann gleich einem vollendeten Kunstwerke emporsteigen, dem wir die Vorstufen, die Mühe und das Ueberlegte der Entstehung nicht ansehen.

Anders verhält es sich mit ihren Nachfolgern, einem Roger, Bouts, Cristus, van der Goes und Anderen. Sie sind die geistigen Erben der Brüder und speisen ihre Kanäle aus dem einen frischen Quell, den jene wie mit dem Zauberstabe des Moses aus dem Schoosse der Natur gelockt. Man will zwar Roger auf eigene Füsse stellen als den Begründer einer besonderen Brabanter Schule, deren spätere Blüthen wir dann in Memling, G. David u. A. zu suchen hätten; indess wohl mit Unrecht. Denn abgesehen von dem nur ihm eigenthümlichen leidenschaftlichen Ferment, welches er in die Entwicklung der altflandrischen Schule brachte, sind doch die Elemente seiner Erscheinung ohne Voraussetzung der überwältigenden Kräfte, welche den Genter Altar geschaffen, nicht denkbar.

Wir werden also gut thun, die im Folgenden zu betrachtenden Maler als eine geschlossene, von den van Eyck's ausgehende Gruppe zu betrachten.

Als der augenfällig Abhängigste unter ihnen erscheint Petrus Cristus, Peter's Sohn aus Baerle bei Deynze. Desshalb, aber auch nur desshalb darf man vermuthen, er sei persönlicher Schüler des Jan van Eyck gewesen und nicht, weil er etwa Werkstattgeräthe desselben, z. B. Teppiche, für seine Gemälde ebenfalls benutzte. Das kann eine gute Weile nach van Eyck's Tode geschehen sein, ja ist geschehen, nämlich bei dem Bilde des Städel'schen Instituts v. J. 1447, an welches man obige Combination knüpft. Und übrigens, sollten damals die Teppichweber ein Muster nur ein einziges Mal gefertigt haben? Ausserdem ist nicht zu vergessen, dass Cristus nach de Laborde's Forschungen erst 1450 in die Lukasgilde zu Brügge eingeschrieben wurde. Ehe man dies wusste und ehe eine falsche oder gefälschte Restauration der Jahrzahl auf dem genannten Werke in Frankfurt als solche erkannt war, hatte man ihn sogar zum Schüler Hubert's machen wollen. Eine thronende Madonna mit den Heiligen Franciscus und Hieronymus trägt es nämlich heute das Datum 1417, welches offenbar früher 1447 lautete.

Ausgerüſtet mit allen Eigenſchaften, die ſich bei ſolider Schulung und hingebender Empfänglichkeit erlernen laſſen, iſt Criſtus bis zu einem gewiſſen Grade ein getreuer Nachfolger ſeines Vorbildes Jan. Er iſt mächtig ſeiner in unvergänglicher Friſche ſtrahlenden Farbentechnik, liebt die glänzende Ausſtattung und Nachahmung der Nebendinge, den Schimmer des Metalls, der Edelſteine, des durchſichtigen Glaſes, ſpiegelt mit einem Worte den ganzen Reichthum des damaligen äuſseren Lebens wieder und hat auch die Formen der ſüdlichen Natur, wie jener, ſich zu eigen gemacht. Aber den Spuren der menſchlichen Züge und ihren Räthſeln verſteht er nicht mit der Schärfe ſeines Meiſters nachzuſpüren. Seine menſchlichen Phyſiognomien ſind meiſtens ziemlich leer, ihre innere Erregung gleich Null, und ſelbſt ihre äuſsere Bewegung ſelten eine freie. So bedeutet ſeine Erſcheinung keinen nennenswerthen Fortſchritt in dem inneren Ausbau der Schule.

Unter ſeinen Zeitgenoſſen ſcheint ſich indeſs Criſtus eines guten Rufes erfreut zu haben. Dafür ſprechen die hervorragende Stellung, die er in der Malergilde zu Brügge, dem Emporium der altflandriſchen Kunſt, einnahm und die Verwendung, die er in den Dienſten der Stadt fand. Sein Geburts- und Todesjahr ſind unbekannt; urkundlich erwähnt wird er zuletzt 1472. Von ſeinen datirten und bezeichneten Werken iſt das früheſte ein Portrait des Eduard Grimston, engliſchen Sendlings am burgundiſchen Hofe, vom J. 1446, im Beſitze des Earl of Verulam, nach Crowe's und Cavalcaſelle's Angabe ein für ihn bedeutſames Werk, friſch und voll in den Farben, kräftig abgewogen in den Contraſten von Licht und Schatten. Im folgenden Jahre entſtand die genannte thronende Madonna mit Heiligen, früher in der Sammlung Aders, jetzt in der ſtädtiſchen Galerie zu Frankfurt. Die Vorzüge und Schwächen des Bildes ſind die oben dargelegten: fattes, warmbräunliches Colorit, liebevolle und ſehr gelungene Ausführung der Nebendinge, aber wenig geiſtige Kraft. In der Folge zeigt ſich der Maler in einem Bilde vom J. 1449 gröſseren Dimenſionen des menſchlichen Körpers wenig gewachſen. Es iſt die Verlobung der h. Godeberte, Eigenthum des Barons A. von Oppenheim zu Köln. Die drei Halbfiguren des h. Eligius, Patrones der Goldſchmiedezunft, der genannten Heiligen und ihres Bräutigams, ſind etwas ſteif in der Haltung und ohne dramatiſches, ja auch nur genrebildliches Leben in den Köpfen, wogegen die techniſchen Vorzüge der Schule wie den übrigen Gemälden des Meiſters, ſo auch dieſem früher ungewöhnlichen Reiz verliehen haben mögen. Heutzutage iſt er in Folge einer nöthig erſchienenen Reſtauration ziemlich geſchwunden, nur das kleine glänzende Beiwerk, Schmuckgegenſtände, Spiegel, Handwerkszeug, die in der Werkſtatt des Juweliers wohlangebracht, ja unentbehrlich ſind, wirken noch immer höchſt anziehend. Zwei zuſammengehörige Tafeln des Berliner Muſeums vom 1452, urſprünglich aus Burgos in Spanien ſtammend, zeigen ihn in reicheren Compoſitionen, wie zu erwarten war, ebenfalls ohne beſonderen Aufſchwung, doch nicht ohne Gedanken. Die eine enthält übereinander die Verkündigung und die Anbetung der Hirten, die andere das jüngſte Gericht. Die letztere zeigt ein lobenswerthes Bemühen, der ſchwierigen Aufgabe in ſelbſtändiger Weiſe gerecht zu werden und durch Hervorhebung einzelner Figuren die Gruppen zu beleben. So in

dem Erzengel Michael, der, mit leuchtendem Panzer und farbig ſchimmernden Flügeln begabt, im Vordergrunde zwiſchen den Auferſtehenden Hölle und Tod bekämpft und in ſeiner imponirenden, wenn auch etwas geſpreizten Stellung die unteren Gruppen in origineller Weiſe mit der oberen Hälfte des Bildes, dem thronenden Weltenrichter und ſeiner Umgebung, in das Gleichgewicht ſetzt.

Vier Scenen aus der Jugendgeſchichte Chriſti, die Verkündigung, Heimſuchung, Geburt und Anbetung der Könige, auf einer Tafel vereint, bewahrt das Museo del Prado zu Madrid. Aehnliche Vorzüge und Mängel wie die der verwandten



Die Anbetung der Hirten, von Hugo van der Goes. S. Maria nuova in Florenz.

Darſtellungen in Berlin, ſollen ihnen eigen ſein, doch haben ſie vor jenen voraus, daſs der Künſtler ſie mit gothiſchen Portalen umrahmt hat, in deren Laibung er kleine ſteinfarbene Scenen angebracht, die in gut bewegter Darſtellung aus dem alten und neuen Teſtament geiſtige Bezüge zu den Bildern ſelbſt geben.

Ebenfalls aus Spanien ſtammend, doch jetzt in der Sammlung der Eremitage zu Petersburg, enthalten zwei ihres Mittelbildes verluſtig gegangene Flügel in kleinen Dimenſionen eine Kreuztragung und wiederum ein jüngſtes Gericht. Nach Waagen's glaubwürdiger Beſchreibung ſind ſie hervorragender als alle andren Werke des Künſtlers, von bewunderungswürdiger Meiſterſchaft miniaturartiger Ausführung und trefflicher, warmbräunlicher Farbe. Ueber das Portrait im Berliner Muſeum Nr. 532 (des alten Kataloges) bemerkt Schnaaſe, Geſchichte der bildenden

Künfte Bd. VIII. S. 200, treffend: »Das weibliche Bildnifs (angeblich einer Nichte Talbot's) im Berliner Mufeum in bleichem, mildem Kolorit und mit fanftem Ausdrucke ift, wenn überhaupt von unferm Meifter, nicht charakteriftifch für ihn.« Als zu den beften Leiftungen des Malers gehörig erwähnen Crowe und Cavalcafelle noch den Flügel eines Altars mit einem knieenden Donator und dem h. Antonius als Schutzpatron unter Nr. 167 in der Galerie zu Kopenhagen und eine Madonna mit dem Chriftusknaben unter Nr. 359 in der öffentlichen Sammlung zu Turin.

Als vermuthlich von Criftus herrührend darf hier noch ein kleiner geiftreich aufgefafster Hieronymus in der Einöde im Städel'fchen Inftitut in Frankfurt erwähnt werden (dort dem Memling zugefchrieben), worin fich der Meifter, wenn es wirklich von ihm herrührt, felbft übertroffen.

Noch ift nachzuholen, dafs man diefen Künftler früher Peter Chriftophfen, Sohn Chriftoph's nannte, und zwar auf Grund feiner eigenen Bezeichnungen: Petrus XP̂R und Petrus Xpi, ja Opus Petri Chriftophori, wie auf dem Portrait der Dame aus dem Haufe Talbot geftanden haben foll. Diefen Signaturen feiner Bilder ftehen nun aber diplomatifch unanfechtbare Urkunden gegenüber, die ihn als Peter Criftus, Peter's Sohn, aufführen, und fo feltfam auch der Name Criftus klingt, fo mufs doch wohl die Beweiskraft der Bilder vor der der Urkunde weichen.

Hugo van der Goes wird zwar von van Mander ein Schüler Jan van Eyck's genannt, tritt aber urkundlich erft zwanzig Jahre nach Petrus Criftus auf, alfo ein Vierteljahrhundert nach J. van Eyck's Tode. Er war geboren in Gent, wo er als Mitglied der Malergilde von 1465—1475, in den letzten zwei Jahren als Dekan derfelben erwähnt wird. Mehrfach in Dienften feiner Vaterftadt thätig, wird er 1468 auch von der Stadt Brügge beim Einzug Karl's des Kühnen und Margaretha's von York zu dekorativen Arbeiten beigezogen. Nicht lange nach 1475 tritt er, ob in Folge einer unglücklichen Liebe mag dahin geftellt bleiben, in den Orden der Auguftiner und zwar in das Rooden Cloofter bei Soignies. Er blieb indefs hier von Verehrern und hohen Gönnern feiner Kunft ebenfo gefucht wie zuvor und entfagte überhaupt weltlichen Dingen, namentlich den Lockungen der Tafel keineswegs. Wie unvergeffen fein Verdienft und Anfehen blieb, erhellt auch daraus, dafs man ihn 1479 auf 80 als Experten nach Löwen rief, um den unvollendeten Nachlafs des Dierick Bouts abzufchätzen. Eine im Keim wohl längft vorhandene Gemüthsftörung kam auf einer Reife nach Köln zum Ausbruch und quälte ihn, nur durch Musik gemildert, bis kurz vor feinem Tode i. J. 1482. Ueber fein Geburtsjahr, wie über feine künftlerifche Entwickelung ift bis jetzt nichts bekannt geworden. Sein Nachruhm, welchen Berichterftatter, wie Lemaire in feiner Couronne Margaritique, fortpflanzten, deutet auf zarte Empfindung und Streben nach feiner, miniaturartiger Technik hin. Doch fcheint er nach der Art feiner Verwendung für breit angelegte und rafch zu fertigende Arbeiten und nach dem einzigen beglaubigten Werke, das von ihm noch übrig ift, auch gröfseren Aufgaben gewachfen gewefen zu fein. Diefes ift der Flügelaltar, den er im Auftrage des mediceifchen Agenten zu Brügge, Tommafo

Portinari, feines Gönners, für die Kirche des Hospitals S. Maria nuova in Florenz fertigte und der jetzt in einer kleinen Gemäldefammlung in der Nähe jener Kirche aufbewahrt wird. Die Mitteltafel enthält die Anbetung der Hirten, eine originelle Compofition von reicher, faft zu reicher Ausftattung (S. Abb. S. 5). Neu ift die Art, wie das göttliche Kind hier als magifcher Träger des Lichtes in markanterer Weife denn fonft auch als geiftiges Centrum gefafst ift, wobei freilich auffällt, dafs der Maler es viel kleiner als gewöhnlich bildete. Indefs ift dies nur ein Verftofs gegen die Gewohnheit unferer Augen, nicht gegen die Naturwahrheit, da man nicht überfehen darf, dafs fonft durchfchnittlich der Chriftusknabe als Neugeborner zu entwickelt dargeftellt wird. Auf unfrer Tafel liegt das ftrahlende Kindchen genau in der Mitte der in ziemlich weitem Halbkreife es umgebenden Anbeter. Links der derb, mit ftarkem Vollbart und ziemlich jung aufgefafste Jofeph, in der Mitte nach hinten die befcheidene bürgerliche Maria in ernfter Andacht zu dem lieben Wunder niederblickend, rechts die in naiver Neugier und doch halb fcheu fich herzudrängenden Hirten, ganz vorne zu beiden Seiten knieende Engel mit Brokatmänteln und Krönchen auf dem Haupte. Einen zweiten Halbkreis, genau entfprechend dem unteren, bildet eine Schaar in der Luft fchwebender Engel. Alle Köpfe, felbft die der himmlifchen Kinder nicht ausgenommen, find realiftifch gehalten, doch ift die ideale Stimmung dadurch keineswegs aufgehoben, fondern wird das individuell Anheimelnde und Lokalifirende durch die wahrhaft innige Vertiefung aller Betheiligten wieder in eine höhere Sphäre emporgehoben. Die beiden Flügel nimmt der Stifter mit Frau, zwei jungen Söhnen und einem Töchterchen ein, begleitet von den Schutzheiligen Matthias, Antonius Abbas, Margaretha und Magdalena. Die Figuren find faft lebensgrofs, was offenbar den Portraits befonders zu gute kommt. Die Liebe zur Natur und zum heimathlichen Volkscharakter, die freilich auch am Schroffen und Herben fich nicht ftöfst, fowie die forgfältige Ausführung des reichen Details find die Vorzüge des Bildes, wie fie es als Erbe von Jan van Eyck die der gefammten altflandrifchen Malerei find. Freilich fehlt hier die Gluth der Farben, wie fie jener fonft eigen; fie find nüchtern, in den Lichtern glanzlos, in den Schatten grau. Doch rührt dies offenbar von der Unbill der Zeit und der noch verderblicheren Hand der Reftauratoren her.

Eine Darftellung im Tempel und eine Anbetung der Könige mit Figuren von ungefähr einem Drittel Lebensgröfse wurde vor mehreren Jahren der ftädtifchen Galerie zu Padua einverleibt. Unfer Meifter zeigt fich in diefen kleineren Dimenfionen von der vortheilhafteften Seite; auch find die Bilder beffer erhalten, als der grofse Altar zu Florenz.

Alle übrigen auf feinen Namen getauften Bilder find mehr oder weniger unficher und unbeglaubigt.

Den beiden Gefchilderten ungefähr gleichzeitig mag Juftus (oder Jodocus) von Gent gelebt haben, der ebenfalls zwifchen 1465 und 75 urkundlich genannt wird. Wir wiffen indefs nur über feine Wirkfamkeit in Italien, näher in Urbino, und fcheinen von ihm fchon im fechzehnten Jahrhundert keine Spuren mehr in den Niederlanden vorhanden gewefen zu fein, denn nicht van Mander, fondern

nur die Italiener Vafari und Guicciardini erwähnen ihn. Das einzige von ihm noch vorhandene Werk, früher in der Kirche Sta. Agata, jetzt in der ftädtifchen Sammlung zu Urbino, ftellt die Einfetzung des Abendmahles dar. Die Auffaffung ift eine bis dahin im Abendlande ungewöhnliche. Die Jünger fitzen nämlich nicht mit dem Herrn zu Tifch, wo er das erfchütternde Wort »Einer unter Euch wird mich verrathen«, fpricht, fondern Chriftus hat fich erhoben und fteht vorne in der Mitte, mit ftark gefpreizten Beinen fich nach links zu einem vor ihm knieenden Apoftel niederneigend, dem er die Hoftie reicht. Rechts und links beugen fich in fymmetrifcher Anordnung acht weitere Apoftel zum Empfang des Sakramentes nieder, während links hinten Judas mit dem Beutel abfeits fteht, Johannes die Flafche mit Wein auf dem Tifche ergreift und der letzte Jünger neben ihm eine brennende Kerze hält. Rechts dagegen, ebenfalls nach hinten, ftehen der Herzog Federigo da Montefeltre in Unterredung mit dem perfifchen Gefandten Caterino Zeno und zwei Begleiter des Herzogs, von denen der eine nach der Ueberlieferung der Maler felbft fein foll. Der Vorgang fpielt in einem kirchenchorähnlichen Raum, in welchem oben rechts und links zwei Engel mit grofsen Flügeln und lang hinabflatternden Gewändern fchweben. Die Anficht über den künftlerifchen Werth des Bildes ift eine fehr verfchiedene. Kugler rühmt es als eines der vorzüglichften Werke der altflandrifchen Schule. »Die Anordnung, eine der fchwächeren Seiten der van Eyck's, ift hier (etwa durch Einwirkung italienifcher Vorbilder?) fowohl in Betreff der Linien als der Vertheilung des Lichtes in fchönen grofsen Maffen durchgeführt, die Motive reich und malerifch, die Charaktere fchön und würdig, die Zeichnung trefflich, zumal in den Händen. Die Farbe ift kräftig, aber heller als bei den van Eyck's«. Crowe und Cavalcafelle dagegen rügen den völligen Mangel an Linearperfpective, das linkifche Auftreten der Figuren, veranlafst durch den zu hohen Augenpunkt, das Gemeine der Kopftypen, die eckigen harten Umriffe, die fchlecht gezeichneten Hände u. f. w. Ein vermittelndes und wie gewöhnlich fehr fein erwogenes Urtheil fällt Schnaafe im VIII. Bande feiner »Gefchichte der bildenden Künfte«. Wir werden uns dem Letzteren anfchliefsen dürfen. Geftiftet wurde das Gemälde durch milde Gaben, gefammelt in den Jahren 1465—74 auf Anregung einer Brüderfchaft des Körpers Chrifti, wie aus deren noch vorhandenen Rechnungsbüchern erfichtlich. Aus derfelben Quelle erfahren wir, dafs Juftus im darauffolgenden Jahre 1475 ein Stück Leinwand von eben jener Brüderfchaft erhalten hat, da er verfprochen, ihr eine fchöne Fahne zu malen. Ob die Bildniffe antiker Dichter und Gelehrter, gemalt im Auftrage des Herzogs von Urbino und jetzt im Louvre, von ihm herrühren, ift zweifelhaft. Die Copien darnach von Rafael's Hand befinden fich in der Akademie von Venedig. Von weiteren Werken des Malers weifs zwar noch Vafari, fie find aber jetzt verfchollen. Ebenfo fehlt uns Kunde über fein früheres wie über fein fpäteres Leben.

Von einem weiteren berühmten Nachfolger der Brüder van Eyck kennen wir zwar noch den Namen, beglaubigte Werke aber nicht mehr. Es ift Gerard van der Meire. Der Familienname diefes Meifters kommt feit dem Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts und zwar gerade als Malername öfter in Gent vor, er felbft aber in den Regiftern der Lucasgilde erft nach der Mitte des Jahrhunderts,

alſo wird er ebenſo wenig ein unmittelbarer Schüler der van Eyck geweſen ſein, wie die vorher Genannten. Im Chor der Kirche St. Bavo zu Gent hängt ein dreitheiliges Bild, in der Mitte die Kreuzigung, rechts Moſes, den Quell aus dem



Anbetung der h. drei Könige. Von Roger v. d. Weyden. Pinakothek in München.

Felſen ſchlagend, links die Anbetung der ehernen Schlange. Eine alte Tradition ſchreibt es dem van der Meire zu. Die Compoſitionen ſind reich, die Farben nach einer neuerlichen Reinigung klar und harmoniſch, die Figuren aber etwas mager und nicht ſonderlich geſchickt bewegt.

Ein zweites Bild, in der Kathedrale zu Brügge, trägt auf dem ziemlich neuen Rahmen die aufgefrifchte Bezeichnung: Gerard van der Meeren 1500. Der Darftellungen darauf find drei: in der Mitte die Kreuzigung, links davon die Kreuztragung, rechts die Beweinung des Leichnams. Technifch noch fehr folid in der Tradition der alten Schule, ift es in den Bewegungen übertrieben, in den Charakteren fchon pretiös, mit theils zugekniffenen, theils rollenden Augen ftatt geiftigen Ausdrucks. Die Färbung ift kühl, aber nicht fein harmonifch.

Die Menge übriger Bilder, welche in den verfchiedenften Sammlungen, zumal in Antwerpen, dem G. van der Meire zugefchrieben werden, find noch weniger beglaubigt, als die beiden oben erwähnten. Im Jahre 1474 wird er noch urkundlich erwähnt, die Zeit feiner Geburt aber und feines Todes, fowie weitere Lebensumftände find nicht bekannt.

Aus der engeren Umgebung der Brüder van Eyck heraus tritt Roger van der Weyden, nach jenen der begabtefte und berühmtefte des ganzen altflandrifchen Kreifes. Nachdem bis vor Kurzem die Gefchichte feines Lebens durch wirre ältere Nachrichten fehr verdunkelt war, fteht jetzt fo viel feft, dafs er, um 1400 in Tournai geboren, von Robert Campin eben dort feit 1426 Unterricht empfing, nachdem er fchon früher fich verheirathet hatte, 1432 als Freimeifter in die Lucasgilde aufgenommen wurde und wohl bald darauf nach Brüffel verzog, wo man ihn bereits vor 1436 als Stadtmaler findet. Im Jahre 1449 ging er nach Italien, berührte Ferrara, Florenz und war 1450 zum Jubiläum in Rom. Er ftarb 1464 mit Hinterlaffung einer Wittwe und mehrerer Kinder, von denen ein Sohn, Cornelius, die Kutte nahm und ein zweiter, Peter, die Kunft feines Vaters übte. C. van Mander verleitete zu der Annahme, Roger habe einen gleichnamigen Sohn gehabt, der gleichfalls Maler gewefen fei. Urkundlich findet fich aber nur ein Urenkel diefes Namens von ihm vor, der weit in das 16. Jahrhundert hineinreicht und mit des alten Rogers Kunft nichts mehr zu thun hat.

Ob diefer zwifchen 1432 und 1436 in Brügge gewefen und in perfönliche Berührung mit Jan van Eyck gekommen, ift ungewifs, doch nicht unwahrfcheinlich. Formenfprache, Gefühl und coloriftifches Princip find bei ihm gewifs andere, als bei Jan, find nur ihm eigenthümlich, indefs feine ausgeprägt naturaliftifche Tendenz, feine liebevolle Ausführung befonders der landfchaftlichen Gründe und feine Technik haben fich gewifs unter dem entfcheidenden Einflufs Jan's ausgebildet. Man hat die Vermuthung aufgeftellt, Roger fei, weil er fo fpät erft die Malerei erlernt, früher einer andern Kunft dienftbar gewefen und zwar der Sculptur. Im Hinblick auf die fpätere Tendenz des Malers hat dies viel für fich: das Herbe, fcharf Umgrenzte feiner Geftalten, das Eckige im Bruch feiner Gewandmotive mag er fich wohl in der Schule des Bildhauers angeeignet haben. Auffallend bleibt dann freilich, dafs er die kräftigen Schatten der runden Körperlichkeit nicht zu kennen fcheint, fondern nur im vollen, fich über die ganze Bildfläche gleichmäfsig ausbreitenden Lichte modellirt. Und zwar bedient er fich dabei meift des hellen fcharfen Glanzes der fonnigen Morgenfrühe. Dies frappirt auf die Dauer um fo mehr, als er es liebt, helle, ungebrochene, prunkende Töne neben einander zu fetzen. Wir fehen alfo, in coloriftifcher Feinheit kann er fich

mit feinen Vorgängern nicht meffen, auch fällt uns an feinen Menfchen eine befondere Magerkeit, ja oft eine förmliche Ascefe auf, die man bei den van Eyck's nicht findet. Was ift nun, fragt man fich, feine Abficht hierbei gewefen, wodurch unterfcheidet er fich wefentlich von jenen und überflügelt ihren Ruhm trotz jener fcheinbaren und wirklichen Mängel? Niemand hat dies beffer als Schnaafe im VIII. Bande feiner Gefch. d. bild. Künfte beantwortet und der Lefer wird uns daher Dank wiffen, wenn wir die betreffende Stelle hier folgen laffen:

„Schon in der Wahl der Stoffe unterfcheidet fich Roger auffallend von feinen grofsen Vorgängern, den Eyck's. Während diefe, Hubert mit tieferer Myftik und in künftlicherer Gedankenbildung, Johann in den hergebrachten Anfchauungen des Mariendienftes, durchweg ruhige, heitere Erfcheinungen, die Welt im tiefften Frieden, im hellften Sonnenlichte zeigen, liebt Roger dramatifche Bewegung, tragifche Hergänge. Während jene den Einklang des Heiligen und des Natürlichen feiern und keine Störung zu kennen fcheinen, tritt hier der Schmerz und die Klage in den Vorgrund. Man darf dies freilich nicht in dem Grade, wie es jetzt gefchehen würde, der Eigenthümlichkeit oder den Anfichten der Künftler zufchreiben; diefe waren damals noch zu fehr an ihre zünftige Stellung, an die Abhängigkeit von den Beftellern gewöhnt. Auch der Wechfel der Stoffe wird daher zunächft von diefen ausgegangen fein. Die religiöfen Bedürfniffe begannen fich zu verändern; die Zeit war vorüber, wo man fich einer contemplativen Myftik hingab, oder, durch den Gebrauch der kirchlichen Heilsmittel vollftändig beruhigt, nur noch einen frommen Luxus in der Kunft fuchte. Man fühlte die Nothwendigkeit tieferer Anregung, heilfamer Erfchütterung, wünfchte daher die Paffionsgefchichte oder Erinnerungen an die Hinfälligkeit menfchlicher Gröfse vor Augen zu haben. Aber Roger's eignes Gefühl kam offenbar diefem Bedürfniffe entgegen; er begnügte fich nicht, wie es bisher gefchehen war, die tragifchen Hergänge trocken aber verftändlich darzuftellen, fondern fuchte fie zu fteigern, um jene gewünfchte Anregung in vollem Mafse zu geben. Seine eigne ftarke Empfindung begleitete fchon die erften Pinfelftriche und äufserte fich hier in feinen Betonungen, von denen der Befchauer fich keine Rechenfchaft zu geben wufste, die aber um fo tiefer auf ihn wirkten. Die Eyck's hatten für ein ariftokratifches Publikum gearbeitet; Hubert für eine Ariftokratie des Geiftes, die fich auf der Höhe eines weiten Ueberblicks über das Weltganze halten konnte, Johann mehr für die weltlich Vornehmen. Roger wufste auch die ftärkeren Nerven des Volks in Bewegung zu fetzen und gab feinem Ruhme dadurch eine fehr viel breitere Bafis. Wir kennen leider feine Gefchichte zu wenig, um feinen Entwickelungsgang an feinen Werken im Einzelnen zu beobachten. Aber die Grundzüge deffelben können wir wahrnehmen. Auch er war, wie die Eyck's, vollkommen Realift, liefs fich nicht von hergebrachten Regeln und Begriffen leiten, fondern hing mit voller Treue und Wärme an der Natur. Aber während Jene nur die Natur im Ganzen im Auge gehabt hatten, das grofse kündliche Geheimnifs des Einklangs aller Kräfte, das ihnen myftifch wunderbar, aber in ungetrübter Heiterkeit und Durchfichtigkeit erfchien, blickt er eben als ihr Nachfolger mehr auf das Einzelne und erkennt die Befchränkungen und den Streit, das Herbe und Schmerzliche. Daher die etwas magere Schlankheit feiner Geftalten, die an Härte ftrei-

fende Präcifion der Zeichnung, befonders des Nackten; daher dann auch die grelle Schilderung der Leidenfchaft, und im Gegenfatze gegen die gewaltfamen, eckigen Bewegungen, in denen fie fich äufsert, die fteife, fpiefsbürgerliche Haltung der ruhigen Zufchauer. Indem er genauer auf das Einzelne des Körperbaues eingeht, wachfen ihm die Geftalten; indem er den Gegenfatz des Tragifchen und der alltäglichen Ruhe kennen lernt, übertreibt er ihn. Das Pfychologifche war ihm eben ein neues Gebiet, auf welchem ihn die auffallendften Erfcheinungen fo fehr feffelten, dafs er die zahllofen Uebergänge zwifchen den Extremen noch nicht würdigen konnte".

Roger fcheint nach der Zahl feiner noch auf uns gekommenen Bilder ein fehr fruchtbarer Künftler gewefen zu fein. Wir müffen uns darauf befchränken, die wichtigften derfelben befonders hervorzuheben und die übrigen nur kurz zu erwähnen.

Eines der berühmteften Werke jener Zeit waren die Gemälde, mit denen Roger den Gerichtsfaal des Rathhaufes zu Brüffel fchmückte. Zwei davon enthielten eine Legende aus der Gefchichte des Kaifers Trajan, zwei weitere die lokale Sage vom Grafen Herkenbald, wie er feinen eignen Neffen tödtet, weil er einem Mädchen Gewalt angethan und dafür auf dem Sterbebette der letzten Wegzehrung durch ein Wunder theilhaftig wird, obgleich fie ihm der Priefter verweigert hat. Diefe vielbewunderten Gemälde find feit dem Ende des 17. Jahrhunderts verfchollen. Nachbildungen derfelben hat man in drei burgundifchen Wandteppichen des Münfters zu Bern, angeblich aus der Beute der Schlacht von Nancy, wiederfinden wollen, vermochte aber die Beweisführung nicht zur Evidenz zu bringen.

Durch Gröfse und Bedeutung zeichnet fich unter den noch vorhandenen das jüngfte Gericht im Hofpital zu Beaune aus, welches zwifchen 1443 und 1447 entftanden fein mufs. Es ift eine Stiftung des Kanzlers Nicolaus Rollin (deffelben, in deffen Auftrag Jan van Eyck die Madonna des Louvre gemalt) und befteht aus 7 Tafeln, zufammen 18 Fufs breit und 7, refp. 4½ Fufs hoch. Unter dem auf dem Regenbogen thronenden Weltrichter fteht die koloffale Geftalt des Erzengels Michael mit der Seelenwaage des Gerichts in der Hand; in halber Höhe zu Füfsen Chrifti knieend rechts Maria, links Johannes d. T., hinter ihnen fitzend die 12 Apoftel und eine Anzahl von Heiligen und Zeitgenoffen, z. B. Papft Eugen IV. und Herzog Philipp der Gute mit feiner zweiten Gattin, Ifabella von Portugal. Zu beiden Seiten Chrifti fieht man in gleicher Höhe mit ihm auf zwei befonderen kleinen Tafeln vier Engel mit den Leidenswerkzeugen, zu Häupten und zur Seite des h. Michaels vier weitere Engel, die Pofaunen des Gerichts blafend, auf der Erde links und rechts die Auferftehenden. Diefer untere Theil der ftreng fymmetrifchen Darftellung ift etwas mager ausgefallen, während die obere Geftaltenreihe fehr reich im Ausdruck, edel und mannigfaltig in der Bewegung erfcheint. Sehr fcharf und charakteriftifch ausgeprägt find auf den Aufsenfeiten die Bildniffe des Stifters und feiner Frau, die beiden begleitenden Schutzheiligen dagegen, Antonius und Sebaftian, minder gelungen.

Ein zweites nach Umfang und künftlerifchem Werthe fehr hervorragendes Werk Roger's find die fieben Sakramente in der Galerie zu Antwerpen, welche wahrfcheinlich ebenfalls in den vierziger Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts ge-

fertigt wurden. Es besteht aus drei Tafeln, von denen die mittlere, bedeutend höhere das Hauptschiff, die Flügel zwei Seitenschiffe einer gothischen Kirche als Schauplatz der heiligen Vorgänge zeigen. Auf der linken Seite wird getauft, gebeichtet, gefirmt, auf der rechten geht die Trauung, Priesterweihe, letzte Oelung vor sich. Den Mittelraum aber erfüllte der Künstler mit der Darstellung der Eucharistie, dem wichtigsten Sakramente der katholischen Kirche, und zwar in



Grablegung Christi, von Roger v. d. Weyden. London, Nationalgalerie.

der gedoppelten Auffassung als blutiges und unblutiges Opfer. Im Hintergrunde an einem Altare erhebt der Priester die Hostie im Momente der Wandlung, vorne aber ragt hoch am Kreuz der Erlöser, zu seinen Füssen die drei Marieen und Johannes. Den heiligen Vorgängen assistiren lebendige Gruppen von Zuschauern, denen selbst Hunde beigegeben sind. Das Werk, originell in der Erfindung, gediegen in der Ausführung, zeigt manche sehr feine Einzelheiten, z. B. die Farbenwahl in der Gewandung der sieben Engel, welche, über den sakramentalen Handlungen schwebend, in ihrem Colorit symbolisch deren Bedeutung aussprechen.

Ein trefflich componirtes Werk Roger's ift ferner der Flügelaltar in der alten Pinakothek zu München mit der Anbetung der Könige auf dem Mittelbild, der Verkündigung und der Darftellung im Tempel auf den Seitentafeln. Hier hat er durchweg feine fonftigen, den modernen Gefchmack ftörenden Eigenheiten, die Magerkeit im Körperlichen und den herben Ernft in der Haltung überwunden und lebensvolle Geftalten, edel gefchloffene, dramatifche Gruppen gefchaffen und damit den Altar zu einem wahren Kanon für feine Nachfolger gemacht, die wiederholt Motive daraus benutzten, fo Memling, fo Friedrich Herlen u. A.

In der gleichen Sammlung ift noch bemerkenswerth der h. Lucas, die Madonna malend, — mit einem fehr reichen architektonifchen und landfchaftlichen Hintergrunde, — die Madonna im Gefichte ungewöhnlich voll, das Kind ziemlich unbeholfen in der Bewegung, der heilige Maler aber in feiner bildnifsartigen Wahrheit fehr fchön.

Die weiteren Schöpfungen des grofsen Meifters erwähnen wir im Folgenden nur kurz dem Gegenftande nach.

Ein Triptychon in Berlin mit der Geburt, der Pietà und der Erfcheinung Chrifti vor feiner Mutter nach der Auferftehung — Geburt Johannes des Täufers, Taufe Chrifti und Enthauptung des Täufers in Berlin, eine kleine Wiederholung darnach im Städel'fchen Inftitut zu Frankfurt — Flügelaltar mit dem Gekreuzigten und Stiftern in der Mitte, der h. Magdalena auf dem rechten, der h. Veronica auf dem linken Flügel in Berlin — Flügelbild mit dem Salvator auf der Haupttafel, Joh. Bapt zur Rechten und Magdalena zur Linken, bei dem Herzog von Weftminfter in Grosvenorhoufe zu London — Madonna mit Petrus, Johannes, Kosmas und Damian in Frankfurt — der fogenannte Middelburger Altar in Berlin, ausgeführt für Peter Bladelin, Financier Philipp's des Guten, Hauptbild die Geburt Chrifti, Flügelbilder Auguftus mit der Sibylle und Anbetung der Könige — die Kreuzabnahme in drei Wiederholungen zu Madrid, über deren Werth jedoch Waagen und Crowe und Cavalcafelle uneinig find, indem jener das Exemplar in der Kirche des Escurial, Letztere aber ein Exemplar im Mufeum für das Original halten. Eine vierte Wiederholung in der Peterskirche zu Löwen mit dem Datum 1443 giebt den Fingerzeig für die Entftehungszeit der Compofition, kann aber trotz namhafter Vorzüge nicht als Original gelten — eine Beweinung des Leichnams Chrifti in den Uffizien zu Florenz — der gleiche Gegenftand in der Galerie Doria-Pamfili zu Rom — Triptychon im Mufeum zu Madrid mit den fieben Sakramenten auf der Haupttafel, dem Sündenfall und jüngften Gericht auf den Flügeln, wahrfcheinlich früher zu Cambrai — Abnahme vom Kreuz mit einem Bifchof als Stifter und den Apofteln Paulus und Petrus im Haag — eine Grablegung in tempera auf Leinwand in der Nationalgalerie zu London.

Bei Roger mufsten wir vor Allen am längften verweilen nicht nur feiner eignen weittragenden Bedeutung wegen, fondern vornehmlich auch deshalb, weil er in eminenter Weife Schule gebildet hat. Zunächft in den Niederlanden felbft zog er Schüler nach, wie Memling, übte hervorragenden Einflufs auf Dierick Bouts und zuletzt noch auf Quentin Maffys. In Deutfchland find es die kölnifchen, überhaupt niederrheinifchen Künftler, die während der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts fich ihm völlig hingeben, ift es der hervorragendfte deutfche

Meifter diefer ganzen Periode, Martin Schongauer, der vielleicht fein perfönlicher Schüler war, und endlich Friedrich Herlen, von deffen Vertrautheit mit van der Weyden's Compofitionen wir fchon oben fprachen. Auch M. Wolgemut und neben ihm die andren fränkifchen Malerwerkftätten find von Roger's Weife berührt, und felbft in Italien und Frankreich finden wir Spuren feines ungemeinen Einfluffes.

Es liegt nahe, dafs fich der Ruhm der Eyck'fchen Schule frühe auch oftwärts, nach der Graffchaft Holland verbreitete, und das Bedürfnifs unter den dortigen Künftlern fich regte, dem fo glänzend aufgegangenen Geftirn entgegenzuwandern und fich an feinen Strahlen zu wärmen.

Wir finden denn auch frühe Spuren einer Zweigfchule in Holland, die, wie es fcheint, ihren Hauptfitz in Harlem hatte. Leider haben die Religionskriege faft alle Spuren derfelben vernichtet, und mit Ausnahme dreier Namen und weniger Werke, die fich an fie knüpfen, ift nichts auf uns gekommen. Der ältefte unter jenen ift Albert van Ouwater; wir find aber nur noch mit Hilfe der Literatur im Stande, uns feinen Kunftcharakter zu vergegenwärtigen; authentifche Werke von ihm find nicht mehr nachzuweifen. K. van Mander erwähnt ein Altarbild in der Kirche zu Harlem mit den Apoftelfürften Petrus und Paulus und einer Predella, Pilger auf der Wallfahrt nach Rom in einer fehr fchönen Landfchaft, wie denn überhaupt in der holländifchen Kunft fchon fehr frühe der Sinn für die Natur, für das landfchaftliche Stimmungsbild erwachte. An einem anderen Gemälde Ouwater's, einer Auferweckung des Lazarus, das van Mander freilich nur noch in einer Copie fah, bewunderte er die Zeichnung des Nackten und die gute Anordnung der Gewänder. Einer ferneren Erwähnung Ouwater's begegnet man in dem Anonimo des Morelli, der in der Sammlung des Cardinals Grimani Landfchaften des „Alberto d'Olanda" fah.

Ein Schüler diefes Meifters war Geertgen van Sint Jans, oder Gerrit van Harlem, von deffen Lebenszeit und Schickfalen wir indefs nur fo viel wiffen, dafs er fchon mit 28 Jahren ftarb. Nach van Mander hielt er fich, ohne felbft Johanniter zu fein, im Haufe diefes Ordens zu Harlem auf, daher obiger Beiname, wiewohl er aus Leyden ftammte. Er malte für die Ordenskirche einen Altar, von welchem der eine Flügel die Stürme der Zeit überdauert hat und fich heutzutage, in zwei Tafeln zerfägt, im Belvedere zu Wien befindet. Die eine gibt die Kreuzabnahme, die andre Scenen aus der Legende Johannes des Täufers. Der Charakter der Bilder ift ernft fowohl in dem herben Ausdruck der Geftalten, wie auch durch das vorherrfchende bräunliche Colorit; die Figuren find mager, geftreckt und in der Haltung etwas eckig, die Nafen auffallend entwickelt. Die Landfchaft ift reich und mit Liebe ausgeführt.

In der Sammlung Friedr. Lippmann in Wien befindet fich ein Bild aus der Legende der h. Lucia, welches mit Wahrfcheinlichkeit dem Geertgen zugefchrieben werden darf. Dagegen find die Gemälde, welche in der Pinakothek zu München unter feinem Namen gehen, nicht von ihm. Eine grofse Kreuzigung endlich in der Sammlung zu Modena ift mindeftens unficher.

Ein dritter Holländer, Dierick Bouts, (fonft auch, aber wahrfcheinlich nur in Verwechslung mit einer Löwener Malerfamilie, Stuerboudt genannt) ift in Harlem felbft geboren. Indefs mufs er frühe nach Löwen gekommen fein, da feine künftlerifche Wirkfamkeit nur von diefer Stadt ausging. K. v. Mander nennt ihn Dirck van Haerlem und berichtet, dafs man zu feiner Zeit noch das Geburtshaus Dirck's in diefer Stadt gezeigt habe. Das einzige Gemälde aber, welches er von ihm kennt, ein Triptychon vom Jahre 1462 mit dem Salvator auf dem Mittelbilde und Petrus und Paulus auf den Flügeln, befagte durch eine Infchrift ausdrücklich, dafs der Autor desfelben zwar in Harlem geboren fei, das Bild aber in Löwen gemalt habe. Guicciardini unterfchied zwifchen einem Theodor von Harlem und einem Theodor von Löwen, womit er wohl nicht ein und diefelbe Perfon, fondern Vater und Sohn meint, indem der ältere Dierick einen gleichnamigen, als Maler ebenfalls berühmten Sohn hatte.

Geboren wurde der ältere Dierick nicht, wie Wauters (Thierry Bouts, ou de Harlem et fes fils, Bruxelles 1863) angibt, 1391, indem er im Jahre 1473 fich zum zweiten Mal verheirathete, fondern vermuthlich erft zwifchen 1415 und 1425; geftorben ift er zwifchen April und Auguft des Jahres 1475. Er war Stadtmaler von Löwen und feine erfte Frau aus einer angefehenen Familie diefer Stadt. Sie ftarb 1462 und hinterliefs ihm zwei Söhne, während feiner fpäteren Ehe zwei Töchter entftammten.

Im Chor der Peterskirche zu Löwen hängen noch heute zwei Tafeln von ihm, die, von der Brüderfchaft des h. Sacramentes an diefen Ort geftiftet, das Martyrium des h. Erasmus und das Abendmahl enthalten. Das erftere Bild mit zwei Flügeln, worauf die hh. Bernhard und Hieronymus, ift im Kern der Darftellung, in der Marter des Heiligen, fehr gemäfsigt, ja faft zu gemäfsigt gehalten, fo dafs es weder rührt noch fchreckt, und ebenfo in den Zufchauern gar kühl und affectlos, in der Wahl der Farben aber edel und von durchfichtiger Klarheit. Die Landfchaft ift gut componirt und trefflich ausgeführt. Ueber die Entftehungszeit diefes Werkes find wir nicht unterrichtet. Es wird indefs älter fein als das Abendmahl, welches eine höhere Stufe künftlerifcher Entwicklung darftellt. Inmitten eines gothifchen Saales fitzt an einem beinahe quadratifchen Tifche der Herr mit den Jüngern und zwar der Art vertheilt, dafs hinten links und rechts von Chriftus je zwei, an den Seiten je drei und vorne, dem Befchauer abgekehrt, die letzten beiden Jünger Platz genommen haben. Am wenigften gelungen ift vielleicht der göttliche Stifter, der mit langem fchmalem Geficht geradeaus blickend ernft und ftarr wie ein Dogma dafitzt, während die Apoftel um ihn mit reichem feelifchem Ausdruck individualifirt find. Meifterhaft, von feierlicher Schönheit und tiefer Empfindung ift das Colorit. Die vier Aufsen- und Innenfeiten der Flügel diefes Altares find in Berlin und München, an erfterem Orte die Paffahfeier und der Prophet Elias in der Wüfte von einem Engel gefpeift und getränkt. „In Rückficht auf die Zeichnung" (fagt F. Kugler in feiner Befchreibung der Gemälde-Galerie des königl. Mufeums zu Berlin) „ift die Paffahfeier freilich wenig erfreulich; es find dünngereckte Figuren von ziemlich fteifleinener Bewegung. Aber die fchöne, leuchtende und doch wohlgefättigte Färbung, die zarte, auch in den Nebendingen fehr anfprechende Ausführung, vor Allem aber der

feierliche Ernſt in den Köpfen, der Ausdruck einer innerlichen Sammlung, welche ſich in ihnen zu erkennen giebt, ſind wohl geeignet, mit den Mängeln der Darſtellung zu verſöhnen. Bei dem andern Bilde iſt die Ruhe und Würde in dem ſchönen Kopfe des Propheten höchſt trefflich ausgedrückt, die Bewegung des Engels ſanft und leiſe, das Ganze der Geſtalten, bei denſelben Vorzügen der Ausführung, ungleich anſprechender wie auf dem vorigen Bilde, da bei der weiten und wohlgeordneten Gewandung die Magerkeit der Körperform ſich nicht be-



Das Abendmahl, von Dierick Bouts. Löwen, St. Peter.

merklich machen kann. Ein zweiter eigenthümlicher Vorzug des Bildes beſteht in der ausgezeichnet ſchönen Landſchaft, in welche man hinausblickt; ſie iſt in klaren, tief herbſtlichen Tönen gehalten und von einer Geſammtwirkung, welche in ſo früher Zeit höchſt ſelten ſcheint“. — Die zwei Tafeln in München enthalten den Prieſterkönig Melchiſedek, wie er Abraham Brod und Wein darreicht und das Wunder der Mannaleſe. „Dieſe vier Darſtellungen zuſammen bilden einen Cyklus ſymboliſchen Inhalts, indem in jeder ein bedeutungsreiches Mahl aus den Begebenheiten des alten Teſtaments, und zwar ein ſolches enthalten iſt, welches die Bilderſprache des Mittelalters als Vordeutung auf das heilige Mahl des neuen

Bundes betrachtet". Die Münchener Bilder ſind wie die Berliner im Colorit beſonders ausgezeichnet, glühend in tiefen harmoniſchen Tönen, doch leider nicht gut erhalten. Auch hier ſind die landſchaftlichen Hintergründe reich, in der Beleuchtung originell, in der Luftperſpective weit richtiger beobachtet, als die Landſchaften aller älteren Bilder. Es zeigt ſich hier der frühe Keim der ſpecifiſch holländiſchen Kunſtrichtung, ſcharfe, liebevolle Naturbeobachtung und vorwiegend maleriſche Begabung.

Urkundlich zwar nicht beglaubigt, aber doch ſicher von ihm iſt ferner ein Triptychon in St. Sauveur zu Brügge mit der Marter des h. Hippolyt. Auf dem Mittelbilde wird der unbekleidet am Boden liegende Heilige von Pferden geviertheilt, ein Gegenſtand, deſſen Gräuel nur unwillkürlich durch die etwas hölzerne Bewegung der Thiere und Menſchen gemildert wird. Auf den Innenſeiten der Flügel ein Fürſt, der einem Knieenden Almoſen ſpendet, und der Stifter mit ſeiner Frau, auf den Auſsenſeiten grau in Grau die Heiligen Karl, Hippolyt, Margaretha und Eliſabeth. Kühl, aber fein in der Auffaſſung und ſchön in der Farbe ſind namentlich die Innenſeiten dieſer Flügel, vor Allem die mit den Stiftern, welche einen wahrhaft vornehmen Eindruck machen.

Nach inneren Gründen ihm zugeſchrieben, allein nicht unbeſtritten ſind die Gruftöffnung und Erhebung des Leichnams eines h. Biſchofs in einer Kirche (National-Galerie zu London), Kaiſer Auguſtus und die tiburtiniſche Sibylle (Städel'ſches Inſtitut zu Frankfurt) und die Anbetung der Könige mit Johannes dem Täufer und dem h. Chriſtophorus auf den Flügeln (Pinakothek zu München). Alle drei Bilder ſind kleineren Umfangs, das erſte und das dritte, ſehr liebevoll und geiſtreich durchgeführt, haben die meiſte Wahrſcheinlichkeit der Echtheit für ſich.

Die letzten gröſseren Werke, welche den Meiſter beſchäftigten, waren Aufträge, die ihm die Stadt Löwen im J. 1468 zur Ausſchmückung ihres Rathhauſes ertheilte: zunächſt ein »jüngſtes Gericht«, das er im J. 1470 ablieferte. Es muſs ſehr zur Zufriedenheit der Beſteller ausgefallen ſein, da die Stadt, um es vor äuſserer Unbill zu ſchützen, eine Leinwand darüber ſpannen lieſs. Leider iſt es ſeit dem 17. Jahrhundert verſchollen. Der andere Auftrag bezog ſich auf einen Cyklus von vier groſsen Bildern, welche Vorbilder der Gerechtigkeitspflege geben ſollten. Der Meiſter ſcheint langſam gearbeitet zu haben, denn vom Jahr 1470, da ihm die Stadt die Holztafeln dazu lieferte, bis zu ſeinem Tode 1475 brachte er nur zwei Compoſitionen zur Vollendung. Bis zum Jahre 1827 in Löwen, kamen ſie durch mehrere Hände ſchlieſslich in das Muſeum zu Brüſſel. Nach der Sage lieſs Kaiſer Otto III. einen ſeiner Hofleute hinrichten, weil die Kaiſerin ihn unkeuſcher Zumuthungen bezichtigt hatte. Dagegen erbrachte die Gattin des Getödteten den Beweis des Gegentheils durch ein Gottesurtheil, worauf der gerechte Kaiſer ſeine verläumderiſche Gemahlin verbrennen lieſs. Dies iſt der Gegenſtand der beiden Tafeln mit Figuren von mehr als zwei Drittel Lebensgröſse.

Sie geben im Allgemeinen keine erfreuliche Vorſtellung von der Fähigkeit Dierick's, inſofern er die groſsen Dimenſionen nicht genügend zu beherrſchen verſteht. Wiewohl der geiſtige Ausdruck einzelner Köpfe, namentlich der

der Gräfin, ein edler ist, so fehlt es doch an äufserer Bewegung, wie innerer Erregung. Das Ungelenke und Magere der Zeichnung wirkt vielfach abstofsend und wird durch das kräftige Colorit und die schönen landschaftlichen Gründe nicht aufgewogen. Die Abschätzung dieses halbvollendeten Auftrags ward (wie schon oben erwähnt) dem Hugo van der Goes übertragen.

Von direkten Schülern Dierick's wissen wir nichts; indefs darf mit ziemlicher Gewifsheit angenommen werden, dafs seine Söhne Dietrich († 1491) und Albert († 1549) bei ihm lernten. A. Michiels ist geneigt, den »Judaskufs« in der Pinakothek zu München und die Auferstehung Christi in der Morizkapelle zu Nürnberg einem dieser Söhne zuzuschreiben. Er mag in diesem Falle, wenn er auch sonst müfsiger Hypothesen nur allzu viele aufstellt, nicht Unrecht haben, und es hat ihn ein richtiges Gefühl geleitet, insofern als offenbar diese Gemälde, wenn auch mit denen des älteren Dierick verwandt, doch von einer anderen Hand zu sein scheinen. Sie sind fortgeschrittener, leidenschaftlicher bewegt, geschickter in der Zeichnung, mannigfaltiger im Ausdruck, im Colorit heller und in Halbtönen gebrochen. Kurz, es scheint eine andere Hand und ein anderes Gefühl hier zum Ausdruck zu gelangen. Indefs glaubte man sie bisher als die Denkmale der letzten reifsten Entwickelung des Vaters betrachten zu dürfen, wogegen aber unbedingt einzuwenden ist, dafs wir als Mafsstab für die letzte Stufe des älteren Dierick die beiden oben beschriebenen Rathhausbilder im Museum zu Brüssel betrachten müssen, deren gebundenerer Stil keineswegs mit diesen letzterwähnten Werken stimmt.

Dierick Bouts der Aeltere hat sich an den Werken der van Eyck und vielleicht als unmittelbarer Schüler Roger's van der Weyden gebildet. Er ist neben dem Letzteren der Begabteste unter der ersten Generation der Nachfolger.

Als Haupt der zweiten Generation der van Eyck'schen Nachfolger erscheint Hans Memling, der vermuthlich aus Deutschland stammte, seinen Wohnsitz aber in Brügge hatte. Seine wiederholte Thätigkeit für Mitglieder des Johanneshospitals ebendort, welche sich an noch vorhandenen Gemälden nachweisen läfst, diente als Kern für eine Mythenbildung, die seine Biographie mit rührender Romantik aufputzte. Ihr zu Folge liefs er sich nach lustig verbrauster Jugend als Soldat anwerben, schlug unter Karl dem Kühnen die Schlacht von Nancy mit und kam als Opfer der Niederlage schwer verwundet und arm in jenes Spital. Aus Dankbarkeit für die hier gefundene aufopfernde Fürsorge und endliche Genesung widmete er dann seine Talente dieser mildthätigen Anstalt und schmückte ihre Kirche mit den schönsten Werken seiner Hand, unter anderen mit dem berühmten Ursulaschrein, ohne sich dafür bezahlen zu lassen.

Soweit die Legende, welche sich nachweislich erst im vorigen Jahrhundert gebildet hat.

Anders dagegen gestaltet sich Memling's Leben an der Hand der historischen Kritik und einiger später aufgefundenen Urkunden, die seiner erwähnen. Eine Rechnung des Klosters St. Aubert zu Cambray vom J. 1459 bezeichnet Hans als jungen Maler, der zu dieser Zeit seinem Meister Roger noch untergeordnete Gehilfendienste leistet. Somit wird seine Geburt um das Jahr 1440

fallen. In einem Inventar der Statthalterin Margaretha von Oeſterreich aus dem Jahr 1516 wird eines Werkes Erwähnung gethan, an welchem das Mittelbild von der Hand Roger's, die Flügel aber von der des Meiſters Hans geweſen ſeien. Somit arbeitete Memling längere Zeit als Schüler van der Weyden's in Brüſſel, ſcheint aber ſpäter auch Werke des Dierick Bouts kennen gelernt zu haben, da er ſich von dieſem Künſtler, namentlich im Landſchaftlichen, ſtark beeinfluſst zeigt. Seine Kunſt muſs bald über die Grenzen der Niederlande hinaus zu hohem Anſehen gelangt ſein, da wir z. B. durch den Anonymus des Morelli



Gruppe aus der Kreuzigung, von Hans Memling. Lübeck, Domkirche.

erfahren, daſs zu Anfang des 16. Jahrhunderts eine groſse Anzahl von Memling'ſchen Werken in Italien verbreitet war. Daſs er ſelbſt dorthin gewandert, iſt wenig glaubhaft, dagegen hat er ſehr wahrſcheinlich Köln und Baſel, nach Waagen ſelbſt Paris geſehen. Wann er nach Brügge, ſeinem ſpäteren bleibenden Aufenthaltsorte gekommen, iſt ungewiſs, doch wird er ſeit 1478 häufig in ſtädtiſchen Urkunden genannt und zwar als begüterter Häuſerbeſitzer und Gläubiger der Stadt. Nirgends aber findet er ſich in den Aufzeichnungen des Johanneshoſpitals, obgleich er, wie oben erwähnt, vielfach für daſſelbe beſchäftigt wurde. Er war verheirathet und Vater dreier Kinder, die ihre Mutter im Jahr 1487, den Vater 1495 verloren.

Es geht ein milder, faſt weiblich empfindungsvoller Zug durch alle Schöpfungen Memling's, wir möchten ſagen ein lyriſcher Grundton, wodurch er ſich von dem männlichen Ernſt, der dramatiſchen Leidenſchaft ſeines Lehrers Roger unterſcheidet. Und dem entſprechend iſt auch ſein Colorirt ein weicheres, ſein



Bildniſs des Martin v. Newenhoven als Donator, von Hans Memling. Brügge, Johanneshospital.

Vortrag nicht mehr plaſtiſch ſtreng geſchloſſen und herb in den Linienumriſſen, wie bei Letzterem, ſondern mehr maleriſch leicht aufgetragen, wenigſtens in ſeinen ſpäteren Werken. Nichtsdeſtoweniger iſt er ein feiner und, wenn es gilt, ernſter Pſychologe, ein ſcharfer Beobachter der Form und ihrer Bedeutung. Ein echter Enkelſchüler Jan van Eyck's zeigt er ſich als ein wür-

diger Erbe von deffen eminenter Begabung für das Portrait. Er übertrifft hierin feinen Lehrer, wie überhaupt alle Altflandrer nach Jan van Eyck, ein Punkt, der vielleicht bisher noch nicht genügend hervorgehoben ift.

Merkwürdig ift, dafs er fich trotz diefer Begabung in den Charakteren feiner religiöfen Compofitionen ziemlich wiederholt, wobei ihm der Ausdruck des Weiblichen gemäfs feiner Anlage mehr als der des Männlichen gelingt. Hier erfchöpft er aber auch die volle Lieblichkeit, die ganze Anmuth des Typus. Die grofsen Dimenfionen fagen ihm nicht zu, und je mehr er fich der Miniatur nähert, defto zarter und reizender find die Gebilde feines Pinfels. So wenig wie fein Lehrer Roger ein Meifter des Helldunkels, pflegt er feine Geftalten meift im vollen Tageslichte zu zeigen. Crowe und Cavalcafelle bemerken über ihn fehr treffend: »Memling's Malweife möchten wir als chromatifche bezeichnen. Er verfteht es ganz wunderbar, durch blofse Nebeneinanderftellung der Farbentöne die zarteften und wahrften Harmoniefolgen zu erzielen, und verdeckt auf diefe Weife vollftändig feine Mängel an Relief und Luftperfpective«.

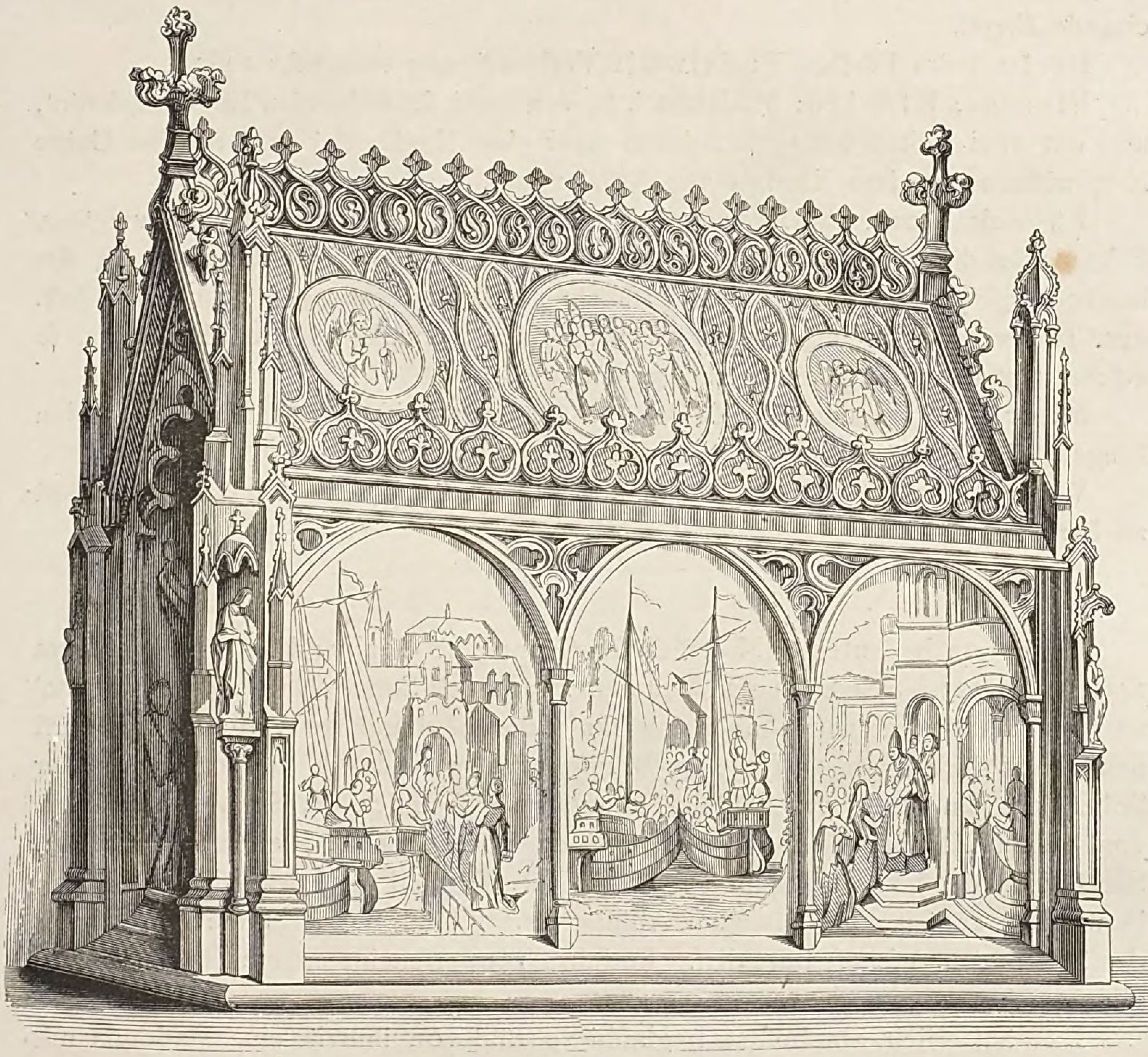
Seine vorzüglichften Werke find folgende.

Im Johanneshofpital zu Brügge befindet fich von feiner Hand »die Vermählung der h. Katharina« (beffer »Johannesaltar« genannt) und der Urfulafchrein. Der letztere, ein weltberühmtes Werk, ift ein Reliquienkaften in Geftalt einer gothifchen Kapelle, darauf in 16 Feldern die Legende der h. Urfula fowie mehrere dazu paffende Einzelgruppen und Figuren abgefchildert find, wobei reiche Geftaltungskraft und feine malerifche Ausführung miteinander wetteifern.

Während hier die Maafse gröfstentheils fehr kleine find, zeigt das erftgenannte Bild Figuren von über zwei Drittel natürlicher Gröfse, das gröfste Format, in welchem fich unferes Wiffens der Künftler, mit Ausnahme der »Bathfeba« in Stuttgart, bewegt hat. In umgekehrtem Verhältnifs zu den Dimenfionen der beiden Werke fteht die Technik, welche Memling darauf verwandte. Indem die der Miniatur fich nähernden Figürchen des Urfulafchreins, welche man mit dem gediegenen Fleifs der alten Kleinmaler ausgeführt wähnt, ganz leicht hingetufcht find, zeigt die Vermählung der h. Katharina, die einen freieren und gröfseren Zug des Pinfels herausfordern konnte, noch den feften Schmelz, die vertriebene, gefchloffene Art des Vortrags, welchen der Künftler von feinem Lehrer Roger überkommen hatte. Der reiche Altar, deffen Mitte die Vermählung der h. Katharina und die beiden Johannes, die Flügel-Scenen aus der Gefchichte des Täufers und des Evangeliften, enthält, glüht in den fatteften rothen Tinten, eine wahre Augenweide für die an den matten grauen und braunen Schmutzfarben des Nordens ftumpf gewordenen Blicke des modernen Befchauers.

Ein drittes grofses Werk, welches ausgezeichnete Kenner ihm zufchreiben, andere aber auch abfprechen, bewahrt die Marienkirche zu Danzig, — das vielberufene »Jüngfte Gericht«. Dasfelbe kam, urfprünglich nach Italien beftimmt, als gute Prife in die Hände eines Danziger Seehelden und Freibeuters, Namens Paul Beneke, der es in jene Kirche ftiftete. Der Hader, der fich hieran, wie an die gleichzeitig gekaperten Waaren knüpfte, z. B. eine Bann-Androhung des Papftes, wie überhaupt die ganze Vorgefchichte des Bildes bildet einen wahren Sittenroman jener Zeit und findet ein Nachfpiel in der Uneinigkeit der Kunft-

gelehrten, die in unſerem Jahrhundert bei dem Gemälde zur Taufe ſtanden. Es wurde nacheinander dem Jan van Eyck, Roger v. d. Weyden, Hugo van der Goes, Wohlgemut und Memling zugetheilt. Schnaaſe aber und mit ihm andere Gelehrte können darin überhaupt nicht die Hand eines mit Namen bekannten Meiſters, ſondern überhaupt nur die altflandriſche Weiſe erkennen.



Der Urſulaſchrein im Johanneshospital zu Brügge.

Weitere berühmte und unbeſtrittene Werke Memlings können wir im Folgenden nur ihrem Gegenſtande nach aufführen.

München: Die ſieben Freuden der Maria.

Turin: Die ſieben Schmerzen der Maria.

Brügge (Johanneshoſpital): Flügelbild mit der Anbetung der Könige in der Mitte, Geburt Chriſti und Darſtellung im Tempel auf den Flügeln. Auf dem Mittelbild das Bildniſs des Jan Floreins van der Rijst, der das Altärchen i. J. 1479 geſtiftet. Auf den Auſsenſeiten Johannes Bapt. und die h. Veronika. Ebendort die Madonna des Martin van Newenhoven vom J. 1487.

Brügge (Akademie): Triptychon mit den Heiligen Chriſtoph, Maurus und

Egidius auf der Haupttafel, auf den Flügeln die zahlreiche Familie des Stifters, mit ihren Schutzpatronen Wilhelm und Barbara.

Paris: Madonna des Grafen Duchatel mit dem h. Jakobus und Dominikus und der Stifterfamilie. Ebendort in der Sammlung Gatteau: Madonna mit Kind im Freien, links und rechts fitzend die hh. Katharina, Cäcilia, Agnes, Margaretha, Barbara und Lucia. In den Lüften fchwebend drei zierliche mufi-cirende Engel.

Berlin beim Fürften Radziwill: Verkündigung vom Jahr 1482.

Florenz, Uffizien: Madonna i. t., von zwei fchwebenden Engeln gekrönt, und mit zwei weiteren Engeln, deren einer eine Harfe, der andere eine Geige hält, während er dem Kinde einen Apfel reicht.

Lübeck, Dom: Der Kreuzesaltar vom J. 1492. Haupttafel: Die Kreuzigung, links davon die Kreuztragung, rechts die Grablegung und Auferftehung. Ift das innere Flügelpaar gefchloffen, fo erfcheinen die h. Egidius, Hieronymus, Joh. der Täufer und der h. Blafius. Schliefst man auch das äufsere Flügelpaar, fo erfcheint grau in Grau die Verkündigung.

Madrid: Anbetung der Könige, fogenannter Reifealtar Karl's V., auf den Flügeln die Geburt Chrifti und die Darftellung im Tempel.

Waagen fchreibt Memling auch noch die grofse Kreuzigung im Juftizpalaft zu Paris zu.

Der letzte bedeutende Maler diefer Gruppe ift Gerhard David, geb. um 1450, geft. 1523. Seinen Namen kannten zwar noch Sanderus (Flandria illustrata) und van Mander, er wurde aber im Laufe der Jahrhunderte vergeffen und erft neuerdings durch James Weale in Brügge wieder entdeckt. Gerhard war der Sohn eines Jan David van Oudewater und wahrfcheinlich ein Schüler Memlings, von deffen Kunftweife er wenigftens ganz vorzugsweife beeinflufst erfcheint. Seit Beginn des Jahres 1484 finden wir ihn als Mitglied der Lucasgilde in Brügge, in welcher er feit 1488 bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts die Stufenleiter der Zunftbeamtenfchaft durchlief. Im Jahre 1515 erfcheint er auch in der Lucas-gilde zu Antwerpen.

Das äufserlich am beften beglaubigte Bild von ihm ift eine Madonna mit weiblichen Heiligen im Mufeum zu Rouen, welche man als Ausgangspunkt für alle feine übrigen Werke nehmen mufs. In der Mitte des Bildes fitzt auf einem Armfeffel die Mutter Gottes ernft vor fich niederblickend, den Chriftusknaben auf dem Schoofse, der mit beiden Händchen eine grofse Traube hält. Hinter ihr ftehen zwei muficirende Engel und zwifchen diefen und der Madonna werden um einen Schritt rückwärts die Köpfe der h. Apollonia und Faufta fichtbar. Zu beiden Seiten diefer Mittelgruppe fitzen je vier weibliche Heilige, rechts Gode-liva, Barbara, Lucia und Cäcilia, links Agnes, Katharina, Dorothea und eine zehnte Heilige ohne kennzeichnendes Attribut. Gegen die oberen Ecken des Bildes geftreckt, ftehen im Hintergrunde links der Maler und rechts feine Frau, oder wie Andere vermuthen die Stifterin der Holztafel, die der Maler für das Gemälde verwandte, das er felbft i. J. 1509 auf den Hochaltar des Klofters der Carme-

literinnen zu Brügge ſchenkte. Die Heiligen blicken, theils mit ihren Büchern, theils mit ihren Attributen beſchäftigt, ſtill vor ſich hin mit Ausnahme der h. Agnes, die ſich mit ſprechender Geberde zur h. Katharina wendet. Das mehr



Der h. Michael im Kampf mit der Hölle, Schule des G. David. Wien, bei Artaria.

als 7 Fuſs breite und 4 Fuſs hohe Bild wird von ſeinen Figuren nach beiden Dimenſionen völlig ausgefüllt.

Etwa ein Jahr früher entſtand ein Flügelaltar, jetzt in der Akademie zu

Brügge, der im Gefühl und in der Behandlung dem Bilde in Rouen fehr verwandt ift, in der Mitte die Taufe Chrifti im Jordan mit reicher fchöner Landfchaft, auf den Innenfeiten der Flügel der Stifter, Jean de Trompes nebft Familie mit den Schutzheiligen Johannes Evangelifta und St. Elifabeth, auf den Aufsenfeiten Maria mit dem Kinde, welches, der zweiten Frau des Stifters von der h. Magdalena empfohlen, mit dem Töchterchen derfelben fpielt, dem es eine Traube reicht.

Ganz aus feiner fonftigen Gefühlsweife heraus tritt der Meifter in zwei Gemälden der Akademie zu Brügge, die früher eine charakteriftifche Ausftattung des Gerichtsfaals im Rathhaufe bildeten. Es find wiederum, wie bei Roger und Bouts, warnende Exempel für ungerechte und zugleich Vorbilder für gerechte Richter, die hier aus der Gefchichte des Kambyfes gegeben werden. Sie datiren vom Jahre 1498 und fallen durch einen röthlichen Gefammtton im Fleifch und durch rückfichtslofe Naturtreue in der Darftellung des gefchundenen Richters auf. Zu Letzterem hat fich wohl der Maler gegen feine Natur verftanden, um den tendenziöfen Eindruck zu verftärken.

Weitere echte Werke von ihm find:

Ein Triptychon im Municipalpalafte zu Genua, auf dem Hauptbilde die Mutter Gottes mit dem Kinde, das eine Traube hält, der Mittelgruppe auf dem Bilde zu Rouen fehr ähnlich, nur dafs die Madonna hier unter einem gothifchen Baldachin thront, auf den beiden Flügeln die hh. Benedictus und Hieronymus, in ihrer feierlichen Haltung und lichten Färbung Geftalten von wahrhaft vornehmer Erfcheinung. Eine Kreuzigung voll tiefen Gefühls im Mufeum zu Berlin, eine etwas unbelebte aber in der Ausführung um fo meifterhaftere »Hochzeit zu Cana« im Louvre; in der Sammlung des Fürften von Hohenzollern auf Schlofs Sigmaringen eine Verkündigung auf zwei Tafeln, in der Pinakothek zu München unter dem Namen Horebout eine Anbetung der Könige, in der Landfchaft nicht hervorragend, in der Zeichnung nicht ganz tadelfrei, aufserordentlich fein und originell aber in der Farbe und edel im Gefühl; eine zweite in der Compofition etwas veränderte Anbetung von kräftig braunem, für ihn ungewöhnlich warmem Ton und ftark impaftirt, unter dem Namen Jan van Eyck im Mufeum zu Brüffel.

Gerhard David fchlägt eine pfychologifche Saite an, die vor ihm in der altflandrifchen Schule nicht erklungen war — die leidenfchaftslofe, von allen irdifchen Affekten losgelöfte Stimmung tiefen Ernftes, ftiller fanfter Melancholie, welche oft ergreifend aus den Mienen der David'fchen Heiligen fpricht. Es ift jener bezeichnende Zug weltabgekehrter Trauer, der von je die Richtung paffiven Chriftenthums bezeichnet. Obgleich man diefe Beobachtung z. B. auch an dem Chriftus der Taufe zu Brügge machen kann, fo find es doch dem weiblichen Charakter entfprechend hauptfächlich feine heiligen Frauen, denen er diefen Ausdruck leiht. Und dem entfprechend kleidet er diefelben meift auch in ernfte gebrochene Farben, deren Töne er fehr fein zufammenftimmt. So gelingen ihm denn vor Allem die Scenen ftillen Beifammenfeins, ruhiger Sammlung oder mafsvoller Action, und in Folge deffen entbehrt feine Zeichnung manchmal des äufseren Fluffes, feine Compofition kräftiger Bewegung. Auch

wiederholt er bei ſeinen Frauenköpfen einen etwas einförmigen Typus, ein vollwangiges Oval mit eigenthümlich hervorquellendem Kinn, aber ſonſt ſehr regelmäſsigen Zügen, was nicht Jedermanns Geſchmack iſt. Einen dagegen von Allen geprieſenen Reiz ſeiner meiſten Gemälde bildet die von ihm herrlich geförderte Landſchaft. Sie iſt ebenfalls von ſtimmungsvollem Ernſt erfüllt und hat völlig ſelbſtändigen Charakter, iſt aber geſchaffen zu den Geſtalten, womit der Maler ſie bevölkert.

Den oben erwähnten echten Gemälden David's wäre noch eine Reihe fraglicher beizufügen, doch um nicht zu ermüden, beſchränken wir uns darauf, von dem hervorragendſten derſelben, dem kleinen Triptychon bei Artaria in Wien, zu ſprechen. »Die Mitte zeigt den Erzengel Michael im weiſsen Untergewande und ſehr weitem purpurrothem Mantel mit ſaftgrünem Futter, in der Linken einen ſilbernen Schild, in der Rechten ein Kreuz mit langer Stange, womit er ſieben Teufel in den Abgrund ſtürzt. Sein Kopf iſt eben ſo ſchön in den Formen, als edel und ruhig im Ausdruck. In der Luft ſieht man den ſegnenden Gott Vater und drei Engel, welche ebenfalls mit Kreuzen Teufel herabſtürzen. Auf dem rechten Flügel der h. Hieronymus als Kardinal, welcher ein Kreuz von ähnlicher Form hält, auf dem linken der h. Antonius von Padua mit einem einfachen Kreuz von Holz und einem Buche, worauf das Chriſtuskind kniet. Den Hintergrund bildet durchweg eine felſige Landſchaft. Dieſem ganzen Inneren ſcheint die Idee der Verherrlichung des Kreuzes zu Grunde zu liegen. Auf den Auſsenſeiten der Flügel ein Heiliger in der Rüſtung mit einem groſsen Bogen und einem Pfeil und eine Heilige mit einem Kinde an der Hand, welches zwei Nägel hält — wahrſcheinlich die Stifterfamilie. Hintergrund beider eine viereckige Niſche. Alle Köpfe zeigen ein lebhaftes Gefühl für Schönheit, die Geſtalten ſind ſchlank und edel, die Falten der Gewänder von ſehr reinem Geſchmack, die Hände ſehr gut gezeichnet und bewegt, die Behandlung fleiſsig aber frei.« So Waagen. Es will uns indeſs bedünken, als ob der ſonſt ſo bewährte Kenner hier mit etwas zu günſtig gefärbter Brille geſehen hätte. In der Anlage, in Zeichnung, maleriſchem Vortrag und überhaupt in der Technik verdient dieſes Werk alles Lob, allein im Wurf des Ganzen und namentlich im geiſtigen Ausdruck der Köpfe ſcheint es uns doch etwas Befangeneres, Kleinlicheres zu haben, als die Compoſitionen Meiſter Davids. Leicht mögen wir uns täuſchen, aber etwas fremd Anmuthendes bleibt doch in Frage. Indeſs jedenfalls muſs es, wenn nicht von ihm ſelbſt, als beſtes Erzeugniſs ſeiner Schulrichtung gelten.

Wir beſchlieſsen hiemit das Kapitel von den Nachfolgern der van Eyck, die ein Jahrhundert lang die Keime der beiden groſsen Brüder zur breiteſten und ſchönſten Entfaltung gebracht, aber nun nicht mehr lebenskräftig genug waren, um dem mächtigen Einbruch des italiſirenden Geſchmackes eine ſelbſtſchöpferiſche Fortbildung entgegenzuſetzen. War ja doch ſelbſt ein Quentin Maſſys, der in kräftiger Eigenart weit über die Eyck'ſche Schule hinausging, nicht ſtark genug, jenen Einfluſs zu kreuzen und auf das erlaubte Maſs zurückzuführen.



Lucas Cranach.

Geb. zu Kronach in Franken 1472; geſt. in Weimar 1553.

Lucas Cranach verdankt ſeinen Ruhm nicht ſo ſehr ſeiner Kunſt, als vielmehr den Gegenſtänden, dem Stoff, welchen künſtleriſch zu verarbeiten er durch ſeinen Lebensgang ſich veranlaſst ſah, durch ſeine religiöſe Richtung ſich gedrängt fühlte. Er ſteht ohne Frage an Begabung weit unter Dürer und Holbein, und nur ſeine vorwiegende und hingebende Thätigkeit im Dienſte der Reformation iſt es, was ihn ſo populär gemacht hat, ſeinen Namen neben die jener Beiden ſtellt. Wer in aller Welt hat nicht einmal eines ſeiner treuherzigen Reformatorenbildniſse, oder ein Porträt Johann Friedrich's und anderer ſächſiſcher Fürſten geſehen, wer nicht von ſeinen merkwürdigen Verſuchen gehört, die Lehren Luther's, die er mit Leib und Seele vertrat, in's Bildliche zu überſetzen? Dazu kommt dann noch die liebenswürdig naive Art, mit der er ſich in ſeiner Weiſe auch den humaniſtiſchen Bildungsſtoff jener Zeit anzueignen wuſste, und die uns jene köſtlichen Parisurtheile, jene Venusbilder u. ſ. w. geſchenkt, die wir noch heute mit lächelndem Wohlgefallen betrachten.

Lucas, der eigentlich Sunder hieſs (nicht »Müller«, wie man früher irrthümlich annahm), erhielt den Namen Cranach von ſeinem Geburtsort Kronach,

einem Städtchen in der bifchöflichen Diöcefe Bamberg. Geboren i. J. 1472 genofs er den erften Unterricht in der Kunft bei feinem Vater, von dem fich freilich bis jetzt keine Werke nachweifen laffen, wie denn überhaupt unferem Künftler eine gefchloffene Schule nicht voraufgeht. Diefe im Vergleich zu den beiden oben genannten Malern für ihn fo ungünftige Stellung darf man hervorzuheben nicht vergeffen, ohne ungerecht gegen ihn zu fein. Cranach, den man zur Unterfcheidung von feinem Sohne Lucas, der ebenfalls Maler war, den Aelteren nennt, tritt kurz nach 1500 als fertiger Meifter auf, ohne dafs man feine Lehr- und Wanderjahre verfolgen könnte. Auch wird man fortan von einer Entwicklung bei ihm in höherem Sinne nicht fprechen können, denn, obgleich er in den dreifsiger und vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts am meiften producirt zu haben fcheint, ift er fich doch qualitativ durch die mehr als 50 Jahre feiner Thätigkeit in Vorzügen und Schwächen ziemlich gleich geblieben. Ueber Cranach's Aufenthalt vor dem Jahr 1504 ift nur die Vermuthung erlaubt, er habe eine Zeit lang in Gotha gelebt. Hier fand er nämlich feine Lebensgefährtin, Barbara Brengbier, und befafs fpäter, vermuthlich aus dem Erbe feines Schwiegervaters, ein Haus. Ob ihm feine Frau ein bedeutendes Vermögen zugebracht, ob er es felbft befeffen oder erft mit der Zeit durch feine Kunft und glücklichen Erwerbsfinn zufammengebracht, läfst fich heute fchwer entfcheiden. Gleichviel, er mufs recht wohlhabend gewefen fein, denn Schuchardt (L. Cranach des Aelteren Leben und Werke, Leipzig 1851, I. Theil) rechnet aus, dafs er nach heutigem Geldwerthe zwifchen 150,000 und 200,000 Gulden befeffen habe.

Sein eheliches Verhältnifs fcheint ein fehr glückliches gewefen zu fein, obwohl, wie bei den meiften berühmten Malern, auch bei ihm allerlei Anekdoten in Umlauf gefetzt wurden, die gern daran rütteln möchten. So foll die gute Frau Barbara äufserer Reize fich wenig erfreut haben und defshab fehr eiferfüchtig gewefen fein. Cranach habe aus erfterer Urfache es nie feinem äfthetifchen Gewiffen abgewinnen können, die Gattin abzuconterfeien. Dies behauptete man, weil (doch wohl nur zufällig?) bis heute kein Bildnifs derfelben nachgewiefen ift. Nur ein einziges Mal foll er fie auf ihr ausdrückliches Verlangen in eines feiner Bilder aufgenommen haben, aber — von hinten. Ein anderes Hiftörchen dagegen will wiffen, dafs alle die weiblichen, zumal unbekleideten Einzelfiguren des Meifters, die Dianen, Nymphen, die Bilder der Venus, Eva etc. nach feiner Frau genommen feien, die ihm dabei aus Vorficht felbft Modell gefeffen. Daraus wäre dann aber zu folgern, dafs fie doch nicht ganz unmalerifch gewefen fein könne, da jene Göttinnen und Halbgöttinnen zwar gewöhnlich etwas mager und ungefchickt in der Haltung, dagegen in ihren Köpfchen meift zierlich und nett fich zeigen. Indefs, wie gefagt, diefe Erzählungen find anekdotifch. Aus ficherer zeitgenöffifcher Quelle wiffen wir von der Frau nur, dafs fie grofsen Lobes werth war und ihr Mann alle Urfache gehabt haben mufs, über ihren Verluft niedergefchlagen zu fein. Des Johann Richius Troftgedicht vom Jahr 1541, welches er an den Verwittweten richtete, fchildert fie, wenn auch mit einem übertriebenen Aufwand an gelehrten Vergleichen und rhetorifch aufgebaufchten Phrafen, wie fie jener Zeit eigen, doch fo eindringlich und warm, dafs wir ihm den Glauben nicht

verfagen dürfen. Schuchardt gibt einige wichtigere Stellen daraus in folgenden Worten wieder: »Sie war ein edles Vorbild einer ehrfamen Hausfrau, die zum Mufter zu nehmen jedem Weibe geziemt: denn alle Gaben des Geiftes, welche man Frauen zufchreibt und deren mehrere das weibliche Gefchlecht allein befitzt, waren keiner in höherem Mafse zu Theil als ihr.« Dann rühmt derfelbe weiter, dafs fie ihre Kinder mufterhaft erzogen habe, dafs Niemand von befferer Sitte fei als diefe: »Die eine Tochter, welche jetzt (1541) verwittwet ift, war der Ruhm des ganzen Mädchenchors. Während andere äufserlich anftändig zu erfcheinen fich bemühten, war es ihre Sorge, fich Schätze des Geiftes zu erwerben. Es gab keine zweite fo fchön, und in der ganzen Stadt gab es keine fo keufche Schönheit. Durch Erziehung ihrer Kinder macht fie der Mutter und dem Vater Ehre.« Dann lobt er Lucas den Jüngeren und kommt auf den älteren, 1536 verftorbenen Sohn Johannes. Diefen nennt er die Ehre und befondere Zier der Künftler, für deffen Ruhm, da kein Vorzüglicherer in feiner Kunft exiftire, der Erdkreis zu enge fei.« Von diefem, wie es fcheint, fehr begabten und von feinem Vater befonders geliebten jungen Maler find Werke mit Sicherheit nicht nachzuweifen. Man weifs von ihm eigentlich nur, dafs er zu feiner weiteren Ausbildung nach Italien zog und jung in Bologna ftarb. Wie tief des Vaters Schmerz über diefen Verluft war, bezeugen die eindringlichen Mahn- und Troftworte Luther's in deffen Tifchreden, worin es u. A. heifst: »Darnach wandte er fich zum Vater, der da weinete und fprach: Lieber Meifter Luca, halt ftille, Gott will euren Willen brechen, denn er greift einen gern an, da es ihm am weheften thut, zur Tödtung unferes alten Adam u. f. w.«

Des Meifters zweiter Sohn, Lucas, berühmt unter dem Namen Cranach der Jüngere, ift im Jahre 1515 geboren und wird fpäter als namhafter Schüler feines Vaters zu erwähnen fein.

Aufserdem wiffen wir von drei Töchtern Cranach's. Die ältefte, Urfula, war vermählt mit Georg Tafche, Stadtfchreiber und Bürgermeifter zu Gotha, eine zweite, Barbara, mit Dr. Chriftian Brück, herzogl. Kanzler, bekannt durch feine Betheiligung an dem Grumbach'fchen Streite, der ihm im Jahre 1567 das Leben koftete. Eine dritte Tochter endlich, Anna, heirathete einen Caspar Pfreund, der fpäter Bürgermeifter wurde und 1574 ftarb.

Wir fehen, Cranach's Familienverhältniffe waren im Ganzen glückliche. Aber auch die Verbindungen nach aufsen, welche er anzuknüpfen verftand, waren hervorragende, und die öffentliche Stellung, die er fich durch Talent, Fleifs und tüchtigen Charakter errang, eine ausgezeichnete. Er war nicht allein, wie erwähnt, vermögend und ftand an der Spitze einer vielgerühmten und befchäftigten Malerwerkftatt, fondern er war aufserdem Befitzer einer Apotheke und Buchdruckerei und lange Jahre Bürgermeifter von Wittenberg, der Mann des Vertrauens feiner Mitbürger und, was damals noch weit mehr galt, als heutigen Tages, der befondere Günftling feines Landesherrn, ja dreier auf einander folgenden Fürften von Sachfen. Es waren die Kurfürften Friedrich der Weife, Johann der Beftändige und Johann Friedrich der Grofsmüthige. Der Erftgenannte foll ihn auf feiner Reife ins gelobte Land im Jahre 1493 mitgenommen haben, was jedoch zu bezweifeln ift, da er in der Lifte des kurfürftlichen Geleites, welche Spalatin ver-

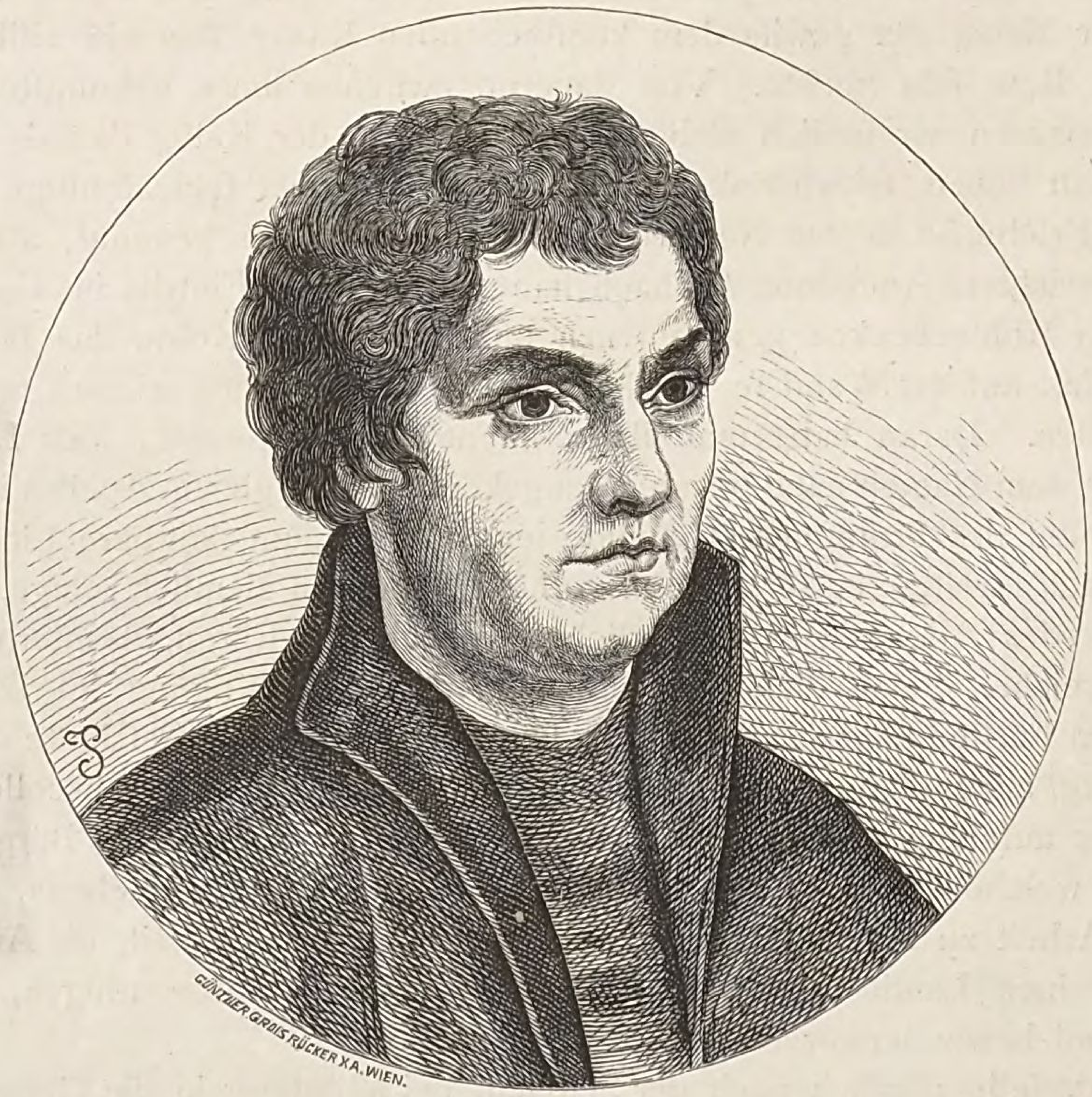
fafste, nicht aufgeführt wird. Wie fehr Friedrich ihn jedoch nicht nur als Künftler, fondern auch als gewandten Weltmann fchätzte, beweift, dafs er ihn i. J. 1509 in die Niederlande abordnete, als Kaifer Maximilian dem achtjährigen Prinzen Karl, fpäteren Kaifer Karl V., zu Mecheln huldigen liefs. Scheurl in feiner Lobrede auf Cranach fagt zwar, fein Landesfürft habe ihn dorthin gefchickt, »um mit feinem Talente zu prunken«, indefs Schuchardt vermuthet mit Recht, dies fei wohl nicht der alleinige Zweck der Reife gewefen, worauf auch der dem Maler im vorhergehenden Jahre von Friedrich dem Weifen ertheilte Wappenbrief hindeute. Cranach war ein gebildeter und im Umgang mit höher Stehenden gewandter Mann, der gewifs dem kunftliebenden Kaifer Max ein willkommener Gaft und Bote fein mufste. Von dauernd zwifchen ihnen geknüpften Verbindungen erfahren wir freilich nichts, indefs foll ihm der Kaifer damals den Auftrag ertheilt haben, feinen Enkel Karl zu malen. Ueber feine fonftige Wirkfamkeit und Erlebnifse in den Niederlanden ift weiter nichts bekannt, als die von Scheurl berichtete Anekdote, Cranach habe gleich beim Eintritt ins Gafthaus mit einer vom Kohlenbecken genommenen und gelöfchten Kohle das Bildnifs des Kaifers Max auf die Wand fo gezeichnet, dafs es von Allen erkannt und bewundert worden. Daran habe man ihn erkannt und verkündet, dafs Lucas, bis dahin nur dem Namen nach bekannt, angekommen fei, gleich Apelles in Rhodos, als diefer auf des Protogenes Gemälde jene zarte, kaum fichtbare Linie zog.

Cranach's weitere äufsere Lebensverhältnifse waren ziemlich ruhige, geregelte und trotz des Adelsbriefes bürgerliche, wiewohl an Ehren, Aemtern und Verdienften reiche. Seine dauernde und vielfeitige Befchäftigung im Dienfte der fächfifchen Fürften hinderte ihn nicht, fich auch eifrig der Gefchäfte der Stadt Wittenberg anzunehmen, welche ihn im Jahr 1519 in das Rathscollegium der Kämmerer aufnahm und 1537 fogar mit der höchften Würde eines Bürgermeifters betraute, welche er bis 1544 innehatte. Am Schluffe feines Lebens, das er in rüftiger Arbeit zu hohen Jahren brachte, ward ihm Gelegenheit, die Anhänglichkeit an feinen Landesfürften, Johann Friedrich den Grofsmüthigen, zu einem feltnen und bewundernswerthen Ausdruck zu bringen.

Als derfelbe nämlich nach der Schlacht bei Mühlberg in die Gefangenfchaft des Kaifers gerieth und zwei Jahre fpäter den Wunfch äufserte, Cranach in feiner Umgebung zu fehen, folgte ihm diefer, ein bald Achtzigjähriger, 1550, nach Augsburg und theilte feine Haft, bis er mit ihm im J. 1552 wieder in die Heimath zurückkehren durfte, — gewifs ein fchönes Beifpiel von Unterthanentreue. Er foll auch während der Belagerung von Wittenberg in einer Unterredung mit Kaifer Karl deffen Gnade für feinen gefangenen Herrn angefleht und zugefichert erhalten haben, wobei fich diefer des Jugendporträts erinnerte, welches der Meifter, wie oben erwähnt, in den Niederlanden von ihm fertigte. Nach der Rückkehr aus Augsburg nahm er feinen Wohnfitz in Weimar und verftarb dafelbft am 16. October 1553.

Cranach's gröfster Ruhm aber und Gewähr für die Fortdauer feines Namens ift fein Verhältnifs zu Luther und deffen gewaltiger Wirkfamkeit. Nicht nur dafs er in perfönlich freundfchaftlichem Umgang mit dem grofsen Reformator lebte und deffen Bildnifs öfters mit eigener Hand malte, fowie unzählige Male

durch die Hände feiner Schüler und Gehilfen wiederholen und verbreiten liefs, er griff auch in den Entwickelungsgang der Kirchenumwälzung mit werkthätiger Hand ein durch künftlerifche Verdolmetfchung der vornehmften Lehren Luther's, wie es uns in Bildern zu Weimar, Leipzig und an andern Orten aufbehalten ift. Wie intim die Beziehungen Beider zu einander waren, erkennen wir daraus, dafs Luther den Maler zum Verlobungs- und Trauungszeugen wählte, und dafs fie bei ihren Kindern gegenfeitig Pathenftelle übernahmen. So redet der Reformator ihn denn auch als »Gevatter Lucas« an in einem Briefe, den er ihm von Frank-



Bildnifs Martin Luther's. Augsburg, Privatbefitz.

furt aus i. J. 1521 über die Lage nach dem Reichstage von Worms fchrieb und worin u. a. folgende intereffante Stelle vorkommt: »Ich meinte Kaif. Majeftät follt ein Doctor oder funzig zu Worms haben verfammlet, und den Mönch redlich überwunden; fo ift nichts mehr hier gehandelt, denn fo vil: Sind die Bücher Dein? Ja. Willft Du fie widerrufen oder nicht? Nein. So hebe Dich. O wir blinden Deutfche, wie kindifch handeln wir, und laffen uns fo jammerlich die Romaniften äffen und narren.« Cranach, offen und muthig wie er war, hielt nicht nur im Kreife der Freunde und Bekenner zu Luther, fondern auch hochgeftellten und erbitterten Feinden des Reformators, wie z. B. Herzog Georg dem Bärtigen gegenüber hielt er an der Verehrung für jenen feft. Dazu bot fich ihm eine merkwürdige Gelegenheit, als diefer leidenfchaftliche Fürft eines Tages bezüglich der 1526 erfchienenen Schrift: »Ob Kriegfsleutte auch ynn feligen Stand feyn

künden« gegen ihn äufserte: »Sieh, Lucas, Du rühmſt mir immer Deinen Mönch zu Wittenberg, den Luther, wie er ſo gelehrt ſei, und allein wohl reden und gute Bücher deutſch ſchreiben könne; Du irrſt aber hierin, wie in vielen anderen Stücken. Hier habe ich ein Büchlein, das iſt ſo gut und beſſer, als es der Luther nimmermehr machen könnte.« Der Verfaſſer dieſer Schrift war indeſs Luther ſelbſt, nur hatte der Herzog zufällig eines der Exemplare in Händen, worauf ſein Name weggelaſſen war. Da beſchämte Cranach den »Tyrannen«, indem er ihm ein zweites entgegenhielt, bei welchem der Titel Luthern als Verfaſſer



Bildniſs der Katharina von Bora. Augsburg, Privatbeſitz.

nannte, worauf ihm jener nichts als die verſtockten und albernen Worte zu erwidern wuſste, »daſs es Schade ſei, wie dieſer verkehrte Mönch ein ſo ſchönes Buch habe ſchreiben können.«

Für des Künſtlers Freundſchaft ſodann und Verkehr mit Melanchthon, dem Johannes der Reformation, zeugen nicht nur die zahlreichen Bildniſse dieſes groſsen Gelehrten und edlen Menſchen von der Hand Cranach's und ſeiner Schüler, ſondern auch folgende Stelle in einem Briefe des Reformators an Johann Stigel: »Delectatus sum tuo (Stigelii) carmine, in quo velut vivis coloribus illuminasti sententiam a me extremis tantum lineis designatam. Venit mihi in mentem pictoris Lucae, cui interdum praeformatas imagines tradere solebam in Bibliis. Nec judico meum Poëma illis rudis Picturis meis pulchrius esse.« Hieraus erhellt, daſs der Gelehrte wohl einmal mit dem Zeichenſtift in der Hand

fich in Skizzen zur Bibel verfuchte und fie dann Cranach übergab, der fie ihm künftlerifch ausarbeitete.

Es mag fchon hier erwähnt fein, wie wenig entfprechend unferer Vorftellung von dem fein durchgeiftigten Kopfe Melanchthon's die meiften Porträts deffelben find, die auf die Cranach'fche Werkftatt zurückgehen. Sie machen einen kümmerlichen, linkifchen Eindruck, während der Dürer'fche Stich andererfeits vielleicht eine zu heldenhafte Erfcheinung gibt. Die Wahrheit wird in der Mitte liegen: Philippus ift friedliebend, ftill und zurückhaltend nach Aufsen, im Innern aber ftark und überwindend mit Kraft und Ausdauer in der Liebe, voll treffender Gedanken und tiefer Wiffenfchaft. Beides mufs in den Mienen feines Bildes zu lefen fein, und dies ift auch da nicht ganz der Fall, wo wir es etwa von Cranach's eigener Hand vor uns haben. Doch hüten wir uns ja, alle Reformatorenbildniffe, die eine geflügelte Schlange (das Monogramm Cranach's) und ein einfchlägiges Datum führen, als eigenhändige Arbeit unferes Künftlers zu nehmen, denn die Nachfrage nach jenen Bildern unter den Zeitgenoffen und auch noch geraume Frift nachher war offenbar fo enorm, dafs der Meifter fie unmöglich alle felbft ausführen konnte, fondern nach den Originalen feiner Hand Facfimile-Copien von den Werkftattgehilfen und Schülern förmlich fabrikmäfsig anfertigen laffen mufste, fo dafs man die kleine Schlange im Allgemeinen nur als Ateliermarke gelten laffen kann. Ein gefchärftes Auge mufs dann in jedem befonderen Falle unterfuchen und fondern, was von des älteren Cranach eigener Hand ift, die zu guter Stunde gefchickt genug war, ein wohlgelungenes Porträt zu fchaffen. Dies erfehen wir aus den trefflichen Pendants Luther's und feiner Frau, die, im Privatbefitze zu Augsburg befindlich, einen ganz andern Begriff von dem Gottesmanne und feiner Lebensgefährtin geben, als die Dutzendbilder derfelben in faft allen Galerien und proteftantifchen Kirchen. Hier ift Geift von Luther's Geifte, das Feuer feiner Seele fpricht aus den Augen, und Mund wie Nafe entbehren der ihm eigenthümlichen Kraft und Energie nicht. Indefs ein kleiner Bruchtheil verzwickter Cranach'fcher Formgebung bleibt immer übrig, und bei allen Vorzügen diefes wie anderer Lutherbilder von Cranach müffen wir doch ftets beklagen, dafs es nicht einem Höheren, nicht Dürer vergönnt war, die Züge des von ihm fo glühend verehrten Reformators zu verewigen. Welch' ein Bildnifs müfste dies geworden fein und welch' ein Denkmal jener grofsen Zeit!

Das vorliegende kleine Rundbildchen Luther's ift von unvergleichlichem Schmelz der Ausführung in warmem Tone und trefflicher Erhaltung. Ihm ebenbürtig an künftlerifcher Feinheit erfcheint ein Holzfchnitt vom J. 1522, der den Reformator als »Junker Georg« wiedergibt, reproducirt von A. von Sallet im 52. Bande des »Neuen Laufitzifchen Magazins«. Er trägt Schnauz- und Vollbart. Die Nafe zeigt fehr feinen Schnitt, nur die Augen find von der üblen Cranachfchen Zeichnung, eng gefchlitzt und fchief geftellt, wie man populär zu fagen pflegt — chinefifch. Diefe Form der Augen — es fei hier gleich im Allgemeinen bemerkt, — ift bei Cranach zur Manier geworden, ein förmliches Wahrzeichen all' feiner Werke, was die geiftige Bedeutung derfelben herabmindert und manchmal gar komifch wirkt.

Von weiteren Zeitgenoffen und Vorkämpfern der Reformation aus der Umgebung Luther's exiftiren von Cranach's Hand ebenfalls Bildnifse, doch können wir hier auf ihre Unterfuchung nicht eingehen.

Befonders erwähnenswerth ift aber noch feine Verbindung mit dem Cardinal Albrecht von Brandenburg, Kurfürften zu Mainz, Erzbifchof von Magdeburg, dem berühmten Kunftfreunde und Förderer einer Reihe von namhaften Künftlern, darunter Dürer, Matthias Grünewald und der mit Cranach nahe verwandte Maler, den man bis vor Kurzem irrthümlicher Weife Grünewald hiefs, und deffen wahrer Name bisher noch nicht aufgefunden ift. Cranach mufs in nahe perfönliche Beziehung zu ihm getreten fein, obwohl darüber urkundliche Nachricht fehlt; man kennt mehrere Bildniffe diefes anfänglichen Begünftigers und fpätern Feindes der Reformation von unferes Künftlers Hand, davon zwei im Mufeum zu Berlin, einmal als Cardinal in halber lebensgrofser Figur, das andere Mal als h. Hieronymus in der Wüfte an einem Schreibtifche fitzend v. J. 1527, beide, namentlich das letztere trefflich und, bezeichnend für ihn, mit einer Menge von fehr naturwahr gemalten Thieren umgeben. Sich als Hieronymus auffafsen zu laffen, mufs eine Lieblingsidee jenes Kirchenfürften gewefen fein, da fich noch mehrere derartige Idealportraits von ihm Cranach'fchen Urfprungs finden, z. B. eines zu Darmftadt in der öffentlichen Sammlung als Hieronymus im Gehäus v. J. 1525, ebenfalls eine fehr fein ausgearbeitete Tafel.

Es dürfte hier der Ort fein, mit ein paar Worten jenes Pfeudo-Grünewald zu gedenken, der noch allerorts in Kirchen und Galerien als Grünewald gilt. Er mufs in irgend welchem näheren Verhältnifs zu Cranach geftanden haben, entweder als Lehrer oder als Mitfchüler vielleicht bei Cranach's Vater, denn er hat mit ihm gewiffe Eigenthümlichkeiten in der Zeichnung, befonders der Phyfiognomien gemein, die in ihrer Verwandtfchaft fo ftark ausgeprägt find, dafs man die Werke Beider öfter verwechfelt hat. So wurde z. B. der grofse Altar in der Marienkirche zu Halle a. S. früher von Einzelnen dem Cranach zugefchrieben, während er gewifs in der Hauptfache von unferem Unbekannten und nur in einzelnen Figuren vielleicht (?) von des Erfteren Hand herrührt. Trotz äufserer Aehnlichkeiten ift der wefentliche Charakter ihrer Werke ein verfchiedener, Cranach hat etwas Naiveres und Beweglicheres, aber auch Kleinlicheres, während jener mit Ernft, Würde und Ruhe, mit einer gewiffen Feierlichkeit und innerlichen Sammlung feine meift lebensgrofsen Geftalten ausprägt. Dabei kann er fich aber von befangener Schwerfälligkeit nicht ganz losringen, und wir dürfen überhaupt Waagen nicht beiftimmen, wenn er ihn als den gröfsten altdeutfchen Meifter nächft Dürer und Holbein kennzeichnet. Diefe Palme werden ihm mit Fug der echte Grünewald oder Hans Baldung gen. Grien ftreitig machen. Ueber Heimath, Geburt, Tod und fonftige Lebensverhältnifse diefes eigenthümlichen Meifters find wir ohne alle Nachricht und wiffen nur, dafs er für den Cardinal Albrecht von Brandenburg befchäftigt war und nach 1529 ftarb, da jener Altar in Halle diefes Datum trägt. Es ift eine fchöne Aufgabe für die künftige Forfchung, auszumitteln, wer diefer Pfeudo-Grünewald war und in welcher Beziehung er zu dem echten Grünewald und zu Cranach ftand. Denn mit dem Erfteren fcheint er an dem grofsen Altarwerke, das aus einer Kirche

zu Halle nach Afchaffenburg und von dort in die Münchener Pinakothek kam, und deffen Mittelbild die Bekehrung des h. Mauritius durch den h. Erasmus gibt, gemeinfchaftlich gearbeitet zu haben. Doch genug von ihm. —

Cranach war auch noch mit einem anderen Gliede der brandenburgifchen Fürftenlinie liirt, mit Herzog Albrecht I. von Preufsen, worüber Prof. A. Hagen einen fchönen Auffatz in den Jahrbüchern für Kunftwiffenfchaft, VI. Jahrgang, Heft I und II, gefchrieben hat, woraus wir Folgendes entnehmen: »Es ift nicht unwahrfcheinlich anzunehmen, dafs zu dem Verhältnifs der fegensreichften Folgen zwifchen Albrecht und Luther die Kunft des alten Meifters den erften Anftofs gab.« Jedenfalls fteht feft, dafs der Herzog fpäter, und zwar i. J. 1540, der Gottesmänner Luther und Melanchthon »wahres Bild mit grofsem Kunftgefchick vom hochberühmten Maler Granapfel ausgeführt«, worunter jedenfalls Cranach verftanden ift, durch Chriftoph Jonas aus Wittenberg empfing. Vielleicht waren es diefelben Bildniffe, welche Albrecht dafür beftimmt hatte, fpäter einmal auf feinem Epitaphium neben der eigenen Statue aufgeftellt zu werden. Es exiftirt übrigens Nachricht von einer weit älteren Verbindung zwifchen Fürft und Künftler durch ein Schreiben des Herzogs an Cranach vom Jahr 1517, in welchem er fagt: »Du wolleft uns einen Herkules, der einen nackenden Kerl zu Boden drückt, malen und fertig machen, wie Du an diefem Mafs die Läng' und Breite, auf eine Tafel oder Bret zu malen, finden wirft.« Dass damit fymbolifch Luther und das Papftthum gemeint gewefen, wie Hagen vermuthet, dürfte für diefe frühe Zeit, wo Luther noch kaum feine 95 Thefen ausgegeben hatte, fchwerlich anzunehmen fein. Albrecht hatte fich eine Sammlung von Bildniffen gleichzeitiger Fürften und berühmter Männer angelegt, und hiezu mufste ihm Cranach und fpäter auch deffen Sohn namentlich durch die Portraits der fächfifchen Fürften beifteuern. Aufserdem wufste er aber die Freundfchaft des Malers mit Luther und feine Vertrautheit mit deffen Schriften und fonftigen literarifchen Novitäten dahin zu benutzen, »dafs er fich durch ihn alle neue gute leswürdige Bücher, fo in Kurzem ausgegangen und zu bekommen, fonderlich etliche exemplaria Laurentii Vallensis de donatione Constantini, in das Deutfche aus dem Latein gebracht und vorlängft gedruckt, kaufen und förderlichft überfenden« liefs. Endlich bezeugte der Herzog das Vertrauen, welches er dem Maler fchenkte, auch dadurch, dafs er nach 1551 einen für die Kunft beanlagten jungen Mann, Heinrich Königswiefer, bei ihm in die Lehre geben wollte. Diefer genofs aber, da in der Zeit die politifchen Vorgänge Vieles anders geftaltet hatten, nicht den Unterricht des Vaters, fondern des Sohnes Lucas Cranach, worüber ein Schreiben diefes Letzteren an den Fürften v. J. 1555 vorliegt, worin er dem jungen Preufsen ein gutes Lob ertheilt.

Ueber Cranach's Leben und Werthfchätzung unter feinen Zeitgenoffen liegen zwei gleichzeitige Zeugniffe vor, eine lateinifche Denkfchrift des Matthäus Gunderam, der von 1546—1556 Hauslehrer in der Familie des jüngeren Cranach war, und die bekannte Lobrede Chriftoph Scheurl's. Die Erftere gibt biographifche Anhaltspunkte, die im Obigen fchon benützt find, die Zweite aber ift charakteriftifch genug, um einen Auszug daraus im Folgenden nicht überflüffig erfcheinen zu laffen.

»Wahrlich«, schreibt Scheurl an Cranach, »wenn man den einzigen Albert Dürer, meinen Landsmann, ausnimmt, mit dem sich Niemand messen kann, so räumt, nach meinem Urtheil, nur Dir unser Jahrhundert den ersten Platz ein in dem, was die Malerei betrifft, welche bei den Korinthern erfunden, längere Zeit aber vernachlässigt und erst jetzt wieder ins Leben gerufen worden ist. Die übrigen Deutschen treten zurück, die Italiener, sonst so ruhmsüchtig, bieten die



Madonna. Pinakothek zu München.

Hand, die Franzosen begrüssen Dich als ihren Meister. Beweis dafür sind Deine Gemälde in der Kirche zu Wittenberg, welche ausserordentlich bewundert werden, an welchen (wie bei allen denen von Thimanthes und bei den drei Gemälden meines Landsmannes Albert, die sich ebendaselbst befinden, und die nach der Meinung von Künstlern mit den Dreien wetteifern sollen, welche man von Apelles gemalt glaubte) immer mehr erkannt wird, dass es nichts Lieblicheres, nichts Reizenderes gemalt gibt. Maler strömen wetteifernd herbei, um sie nachzubilden und dieselben zu erreichen; viele bestätigen nur, was Zeuxis unter sein Gemälde des Atlethen schrieb „Niemand kömmt gleich“. Mein Lehrer erhebt

ſeinen Landsmann Francia von Bologna; er hat aber Deine Werke nicht geſehen, nicht das herzogliche Gemach zu Coburg, wo Du Hirſchgeweihe gemalt haſt, nach welchen oft Vögel fliegen, die zu Boden fallen, indem ſie meinen, ſich auf Zweige niederzulaſſen. Du haſt einſtmals in Oeſtreich Trauben auf einen Tiſch gemalt, mit ſolchem Erfolg, daſs in Deiner Abweſenheit eine Elſter beſtändig herbeiflog und unwillig über die Täuſchung, mit Schnabel und Klauen das neue Werk zerhackte. Zu Coburg haſt Du einen Hirſch gemalt, den fremde Hunde beim Erblicken jedesmal anbellen. Was ſoll ich aber von dem wilden Schweine ſagen, welches unſer hochherziger Fürſt dem Kaiſer zum Geſchenk ſchickte, das Du, gleich jenem von ungewöhnlicher Gröſse, das auf Wittenbergs Fluren erlegt worden war, ſo kunſtreich (wie Du zu thun pflegſt) dargeſtellt haſt, daſs ein Jagdhund bei deſſen Anblick alle Haare ſträubte, anfangs ein ungeheures Gebell erhob, bald aber ſein Heil in der Flucht ſuchte. Es ſoll nämlich in der Natur der Hunde liegen, dieſe Gattung Wild zu ſcheuen. Es könnte aber Jemand ſagen: Vögel und Hunde zu täuſchen, erreichte auch Zeuxis und der deutſche Apelles, ſo pflege ich nämlich meinen Landsmann Dürer zu nennen, der, wie Marcias Marcus Varro, ſein Bild nach dem Spiegel gemalt hatte und deſſen Haushündchen, um dem Meiſter ſeinen Beifall zu erkennen zu geben, die noch friſche, an die Sonne geſtellte Malerei küſste, wovon die Spur noch vorhanden iſt. Deſshalb will ich Anderes erwähnen, was nicht weniger Bewunderung verdient als jene gemalte Leinwand des Parrhaſius, womit er den Zeuxis getäuſcht haben ſoll, da es das gröſste Lob iſt und deſshalb nur wenigen Sterblichen ertheilt worden, (ſelbſt nicht dem Serapion, einem übrigens feinen und correcten Maler), Menſchen zu malen, und ſo zu malen, daſs ſie von Allen erkannt werden und zu leben ſcheinen. Unſern vortrefflichſten Fürſten Johannes haſt Du ſo getreu gemalt, daſs nicht einmal, ſondern wiederholt die Einwohner von Lochau, wenn ſie in die Burg eintraten und durch das Fenſter den oberen Theil des Bildes erblickten, mit entblöſstem Haupte (wie es Sitte iſt) betroffen die Kniee beugten. Gleiche Ehrenbezeigung erwies Rupert Hundt dem Gemälde, als Du es in dem fürſtlichen Schloſshofe vor Dir hertrugſt. Zu Torgau haſt Du Haſen, Faſanen, Pfauen, Rebhühner, Enten, Wachteln, Krammetsvögel, Holztauben, und anderes dergleichen Geflügel an der Wand hängend gemalt, die einſtmal der Graf von Schwarzburg, als er ſie ſah, hinauszubringen befahl, damit ſie nicht einen üblen Geruch verbreiteten; und da er merkte, daſs er von den Fürſten ausgelacht wurde, und näher hinzutrat, mit einem Schwur betheuerte, daſs wenigſtens ein Flügel von einer wirklichen Ente dabei geweſen ſei. Georg, der herzogliche Jäger, obgleich er zu Coburg erkannte, daſs Du den Hirſch gemalt habeſt, welchen er damals gefangen hatte, hielt doch die Geweihe für eingemauert, und als das Gegentheil behauptet wurde, ſo glaubte er es nicht eher, als bis er es mit Händen fühlte. Die von Dir zu Lochau gemalten Rebhühner und Enten wurden, ohne Ausnahme, von Allen, die unvermuthet eintraten, für lebendige gehalten. Denn obſchon Du ein ehrlicher Mann biſt, täuſcheſt Du doch, wen Du willſt und ſo oft Du es willſt. Wollte ich dieſer Art Werke Deines Genies alle aufführen, das hieſse mehr eine Geſchichte ſchreiben, als einen Brief.«

Solche Worte ſind anekdotiſch zugeſpitzt und freundſchaftlich übertrieben, indeſs, davon abgeſehen, werden wir daraus doch auch im Allgemeinen auf den Ruf des Malers unter ſeinen Zeitgenoſſen ſchlieſsen dürfen. Er geht dahin, daſs ſein Pinſel in frappanter Nachahmung der Natur von keinem Andern übertroffen wurde, daſs er damit Menſch und Thier täuſchte und alle Welt zu Staunen und Bewunderung hinriſs. Wenn wir freilich heute von einem höheren Standpunkte aus dies Lob betrachten, ſo müſſen wir es nicht allein ſachlich übertrieben finden, ſofern die vielen noch vorhandenen Portraits und Thierbilder Cranach's zwar äuſserſt fleiſsig gezeichnet und colorirt — aber doch nicht von ſo frappanter Wahrheit ſind, daſs wir uns über Kunſt oder Natur daran täuſchen laſſen könnten, ſondern uns zugleich erinnern, daſs die gröſste äuſsere Illuſion nicht den höchſten Ruhm des Künſtlers ausmachen darf. Er muſs die Natur verklären, in nur ihm eigenthümlicher Weiſe aus dem Spiegel ſeiner Seele reflectiren, darf ſie nicht abſchreiben, dies iſt ein Fundamentalſatz für alle Künſte. In gewiſſem Sinne entſprechen dem auch die Gebilde Cranach's, ſeine Menſchen und Thiere haben alle ein originelles Gepräge, wenn auch nicht in dem hohen Sinne, wie etwa die Bildniſſe Holbein's oder die Jagd- und Viehſtücke eines Snyders, Weenix und Potter.

Eine weitere Eigenſchaft, welche Scheurl ſodann ſeinem Freunde nachrühmt, iſt ſein unermüdlicher Fleiſs und die auſsergewöhnliche Schnelligkeit ſeiner Hand. Letztere wird beſtätigt durch Cranach's Grabſchrift, worin er »pictor celerrimus« (nicht celeberrimus, wie Andre meinten) genannt wird. Manche ſeiner Gemälde verläugnen dieſe Herkunft nicht, indeſs die meiſten ſind ſehr ſorgfältig ausgeführt. Cranach's Technik nähert ſich der fränkiſchen oder nürnberger Schule, er iſt mehr Zeichner als Maler, namentlich pflegt er die Umriſſe ſeiner Figuren ſcharf zu ziehen und die Haupt- und Barthaare alle einzeln mit feiner Pinſelſpitze wiederzugeben. Auch ſeine reizenden Landſchaften mit vielen zierlichen Einzelheiten ſind mit zeichnender Hand ausgeführt. Dieſelben tragen aber ſtets nur den Charakter einer Scenerie, eines Hintergrundes, und können nie auf den Werth eines eigentlichen Landſchaftsbildes Anſpruch erheben, wie z. B. die Altdorfer's. Die Modellirung ſeiner Figuren, die zuweilen etwas flach iſt, bringt er ohne viel Schatten durch tiefere oder lichtere Lokalfarben zu Stande, ſeine Carnation iſt emailartig verſchmolzen, wie aus e i n e m Guſs, und er gleicht darin dem Francesco Francia, mit dem er überhaupt manche Züge gemeinſam hat. Sein Farbenſinn iſt ein fröhlicher, wenngleich nicht immer feiner, und namentlich in ſeinen gröſseren Gemälden iſt er oft bunt und ſetzt Contraſtfarben ohne feinere Uebergänge oder höhere Harmonie neben einander. Seine Gewänder haben häufig etwas Blechernes und der Wurf derſelben glückt ihm nicht immer. Dadurch und durch eine gewiſſe alterthümliche Manier in der Bewegung, durch die ſogenannte gothiſche Ausbeugung, erhalten ſeine Figuren nicht ſelten etwas unbewuſst komiſches, etwas linkiſches, was durch ungeſchickte Zeichnung, namentlich der Füſse mit ausgeſpreizten Zehen, und durch jene ſeltſame, oben ſchon erwähnte Stellung ihrer Schlitzaugen noch vermehrt wird. So erhalten ſeine Bilder, vorab ſeine mythologiſchen, einen kindlich naiven Zug, der freilich ſeinen Zeitgenoſſen weit weniger oder gar nicht aufgefallen ſein mag.

Schlagend und oft citirt iſt das Urtheil Franz Kugler's über unſeren Meiſter. Es mag auch hier ſeine Stelle finden. »Cranach hat in ſeinen Gemälden Vieles mit der Richtung Dürer's gemein, vornehmlich, was die einfache, unbefangene Auffaſſung der Natur und die ſchlichte, etwas dünne Behandlungsweiſe bei übrigens kräftiger Färbung anbetrifft; doch tritt bei ihm an die Stelle jenes tiefſinnigen Ernſtes und groſsartiger Kraft mehr eine naive kindliche Heiterkeit und eine weichere, faſt ſchüchterne Anmuth; jenes Element des Phantaſtiſchen hat bei ihm im Einzelnen die lieblichſten märchenhaften Blüthen hervorgetrieben. Er iſt im vorzüglichen Sinne volksthümlich; ſein Humor hat etwas von dem Volkswitze ſeiner Zeit; der Eindruck ſeiner Vortragsweiſe mahnt an Volksbücher



Chriſtus und die Ehebrecherin. Pinakothek zu München.

und Volkslieder, und nicht mit Unrecht mag man ihn den Hans Sachs der Malerei nennen. Freilich hängt damit zuſammen, daſs er es, wie dieſer, mit der Form im höheren Sinne nicht genau nahm und ſich oft mit einer gewiſſen ergötzlichen Lebendigkeit begnügte, wo Ernſt, Gröſse und Reinheit verlangt wurden. Auch iſt nicht zu vergeſſen, daſs er ſehr raſch und leicht producirte und eine groſse, überaus thätige Werkſtatt beſchäftigte, an deren Arbeiten oft nur Weniges ſein Eigenthum ſein mag. Sein Colorit iſt insgemein von glänzender Friſche und Tiefe, oft aber unharmoniſch bis ins Grelle.« Etwas weniger gün- ſtig lautet die Kritik dieſes Urtheils von Seiten Schnaaſe's, das zum Vergleich hier ebenfalls folgen möge. »In der That iſt die Hinweiſung auf das Volkslied und das Volksgefühl oder, um näher zu bleiben, auf den Holzſchnitt die einzig mögliche Erklärung für dieſen ſehr eigenthümlichen Meiſter. Gemüthlichkeit und Härte, weiche und dennoch flache Modellirung, Sinn für weibliche Zartheit und dennoch etwas Rohes, Farbenſchönheit und gröbſter Verſtoſs gegen Harmonie,

Aufgaben der tiefen Poefie des Perfpectivifchen und dennoch höchft unplaftifche Haltung, Phantaftifches und eine fpiefsbürgerliche Altklugheit, diefe Gegenfätze mifchen fich bei ihm wie bei Keinem und er geht zwar mit Hinterlaffung einer ftereotypen Schule, deren Bilder nur durch die Verminderung des Kunftwerthes, nicht durch irgend ein eigenes Talent von denen des Meifters zu unterfcheiden find, aber ohne bleibenden Einflufs auf die Kunft unter.«

Dagegen wehrt fich nun Cranach's Biograph Schuchardt mit allen Kräften, indem er wenigftens des Meifters gleichnamigem Sohn eine originelle, dem Vater beinahe gleichkommende künftlerifche Kraft vindicirt. Es ift zwar fehr zu bedauern, dafs es Schuchardt nicht mehr vergönnt war, das reichlich für den jüngeren Lucas gefammelte Material zur Begründung diefer Anficht zu verwerthen, indefs dürfte es ihm, auch wenn er länger gelebt hätte, fchwerlich damit geglückt fein. Denn die Bilder des Sohnes find unftreitig, wenn auch oft von Verdienft



Diana an einer Quelle ruhend. Cafseler Galerie.

und gefchickt in der Nachahmung und breiten Ausbeutung der Manier des Vaters, doch meift fchwächer in der Farbe, flacher in der Auffaffung, oberflächlicher in der Ausführung. Dennoch ift es häufig fchwer, die Produkte der Cranach'fchen Bilderfabrik individuell auseinander zu halten, zumal fchon damals und gerade hier eine Theilung der Arbeit ftattgefunden haben wird. Cranach der Jüngere, 1515 geboren, durchlebte bis 1586 ein Leben, ebenfalls reich an äufseren Ehren (er war, wie fein Vater, Bürgermeifter zu Wittenberg) und hochftehend in der Gunft feines Landesfürften. Auf die vielen ihm beigemeffenen Bilder können wir hier nicht eingehen, es fei nur auf das einzige in der Stadtkirche zu Wittenberg befindliche hingewiefen, welches mit der den beiden Cranach eigenthümlichen proteftantifchen Symbolik den Weinberg des Herrn darftellt, »deffen eine Hälfte durch Perfonen der gefammten römifchen Clerifei vernichtet wird, während auf der andern die fämmtlichen Helden der Reformation für das Gedeihen deffelben befchäftigt find, freilich eine Compofition, in welcher das

naiv Poetifche der Darftellung die malerifchen Verdienfte bei weitem überwiegt.«

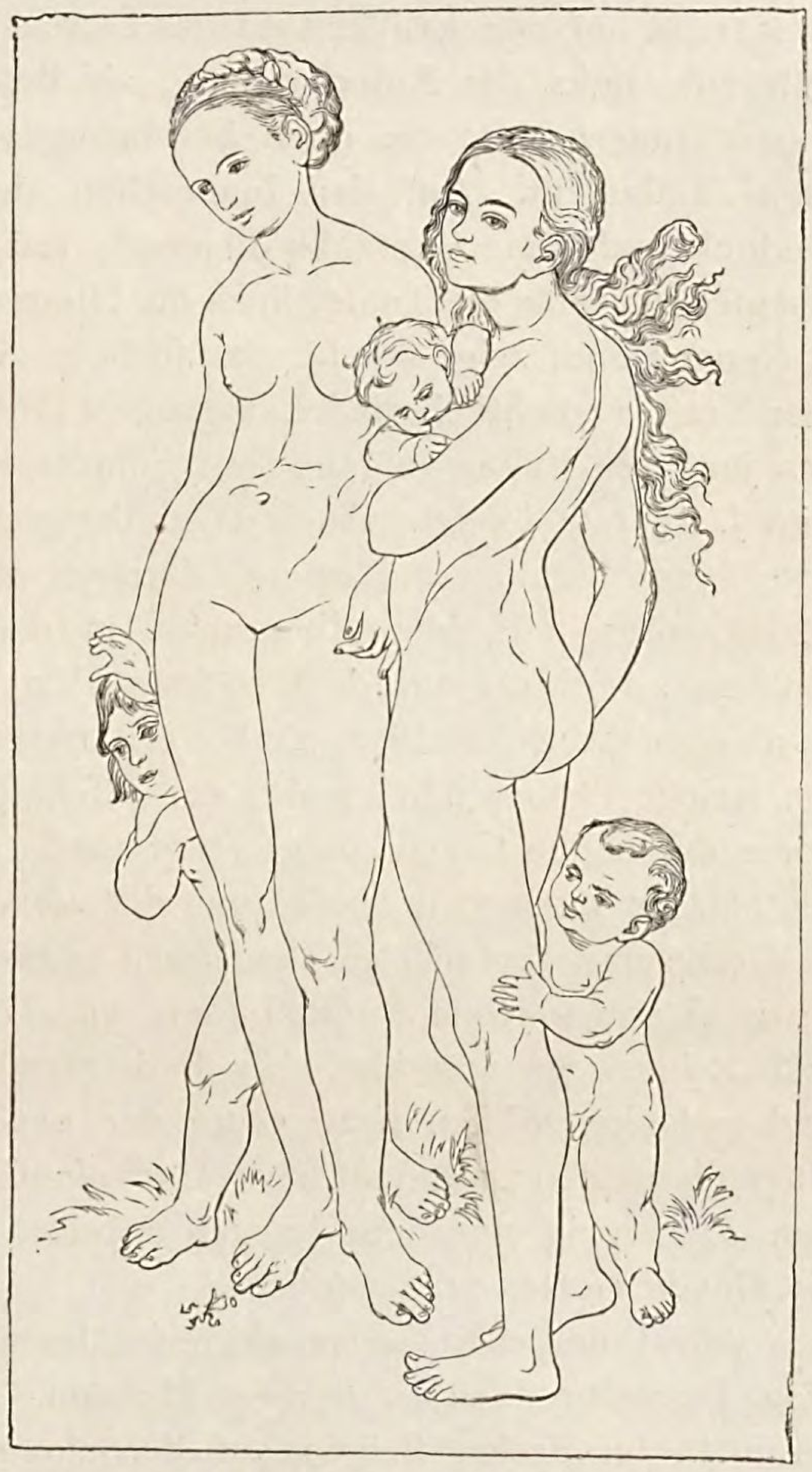
Als weitere Schüler des älteren Cranach find zum Theil nur noch mit Namen bekannt: Peter Roddelftedt, genannt Peter Gottland, von welchem u. A. ein Kupferftich, der das Papftthum bewältigende Chriftusknabe, exiftirt, ferner Gottfried Leigel, Crispin Herranth, Franz Tymmermann und Martin, Mathias und Wolfgang Krodel, über welch' Letztere indefs noch kein ficherer Nachweis geliefert ift.

Die unferem Cranach zugefchriebenen Werke alle einzeln aufzuführen, ift nicht möglich. Wir können nur die wichtigften herausgreifen und die andern gattungsweife anführen.

Seine Hauptftärke findet er ohne Frage in der Darftellung der wirklichen Natur, die er vor Augen hat, alfo im Porträt und in der Landfchaft. Darin hat er nun auch, wie fchon bemerkt, Treffliches geleiftet. Die Zahl der von ihm oder wenigftens feiner Werkftatt ausgehenden Bildniffe, namentlich der Reformatoren und fächfifchen Fürften, ift Legion, und find diefelben in aller Welt verbreitet. Faft ebenfo häufig find feine kleineren und gröfseren religiöfen Compofitionen, die zum Theil noch vor die Zeit der Reformation fallen. Das berühmtefte und hundertfach wiederholte unter den Letzteren ift das im Geruch der Wunderthätigkeit ftehende, fogenannte Mariahilfbild in der Pfarrkirche zu St. Jakob in Innsbruck, Maria mit dem Chriftuskinde, welches voll Anmuth und lieblicher Grazie den Meifter von feiner beften Seite zeigt. Von ähnlicher Feinheit ift die verwandte Compofition aus der alten Pinakothek, die wir im Holzfchnitt wiedergeben. (S. 37.) Auch Maria mit dem Kinde und Engeln in anmuthiger Landfchaft findet fich je zuweilen; ferner die Vermählung der h. Katharina, der h. Hieronymus und fonft einzelne Heilige. Dazu kommen zahlreiche chriftliche Darftellungen ohne confeffionellen Charakter, darunter Adam und Eva aus dem alten, und die Kreuzigung aus dem neuen Teftament am häufigften. Auch die Ehebrecherin vor Chriftus und »Chriftus läffet die Kindlein zu fich kommen« find in mehrfacher Wiederholung vorhanden, die letzte Darftellung z. B., durch die naiven Kindercharaktere befonders anfprechend, in der Stadtkirche zu Naumburg. Ein befonders hervorragendes Werk bewahrt das Berliner Mufeum in der Magdalena, welche die Füfse des Herrn am Tifche des Pharifäers trocknet, mit Zufchauern im Hintergrunde, deren Köpfe, wahrfcheinlich Porträts, trefflich charakterifirt find. Ein merkwürdiges, ganz vereinzelt ftehendes Bildchen ift »die Ruhe auf der Flucht« v. J. 1504, früher im Palaft Sciarra zu Rom, jetzt im Privatbefitz zu Leipzig. Dafs es von Cranach'fcher Erfindung, ift zweifellos, es trägt fogar fein Monogramm; indefs erfcheint es in der coloriftifchen Behandlung nicht ganz ihm entfprechend.

Cranach's befondere Bedeutung erkennen wir nun aber in einer Reihe von fymbolifchen Gemälden gröfseren und kleineren Umfangs, in welchen er den Kernfatz der proteftantifchen Kirche: d a f s n i c h t d i e W e r k e, f o n d e r n a l l e i n d e r G l a u b e f e l i g m a c h e, durch typologifche Auffaffung von Sündenfall und Erlöfung des Menfchen, von »Gefetz und Gnade« in mehreren Variationen zur Darftellung brachte. Wir fehen folche in Weimar, Schneeberg, Prag, Gotha und einzelne Theile in Leipzig, Nürnberg und München. Ein Exemplar v. J.

1529 ift in Gotha. Die Compofition wird in zwei Hälften gefondert durch einen Baum, der auf der linken Seite kahle, dürre Aefte trägt, auf der rechten dagegen grünt und kront. »In der Mitte unter dem Baume befinden fich Mofes, David und zwei Propheten. Links von diefer Gruppe treiben Tod und Teufel Adam in den Höllenpfuhl; darüber im Mittelgrunde ift Adam und Eva unter dem Baume des Paradiefes, weiter zurück die Erhöhung der ehernen Schlange und



Nackte Frauen. Ehemals in Schuchardt's Befitz.

in den Wolken Chriftus als Weltenrichter in einer Glorie mit Anbetenden, Fürbittenden zu beiden Seiten. Rechts von der Mittelgruppe weift Johannes d. T. Adam auf das Crucifix, aus deffen Seitenwunde der erlöfende Blutftrahl auf ihn ftrömt; am Fufse des Kreuzes ift das Lamm mit der Siegesfahne, darüber fchwebt der triumphirende Chriftus« (Schuchardt). Noch ausführlicher dargeftellt findet fich aus dem nämlichen Jahr derfelbe Gegenftand in der Gemälde-Galerie der Privatgefellfchaft patriotifcher Kunftfreunde zu Prag, an Erfindung und Ausführung eines der vorzüglichften Werke des Meifters. Das umfänglichfte Werk Cranach's, wobei er fich indefs der Hände von Schülern bediente, ift in der

Stadtkirche zu Schneeberg, ein doppelter Altarſchrein mit acht Flügelbildern, deſſen Mittelbild die Kreuzigung und die Rückſeite das jüngſte Gericht bildete. Vier Tafeln davon ſind zu einer ganz ähnlichen Vorſtellung, wie die eben beſchriebene, benützt. Das mit Recht berühmteſte aber unter des Meiſters Reformationsbildern iſt das Altargemälde in der Stadtkirche zu Weimar, ſein letztes und beſtes Vermächtniſs, das er 1553 unvollendet hinterlaſſen muſste. In der Mitte der Kreuzestod Chriſti, rechts davon der Vorläufer, welcher Luther und den Maler des Bildes ſelbſt auf den Erlöſer und das Lamm mit der Siegesfahne zu ſeinen Füſsen hinweiſt, links der Auferſtandene, als Beſieger von Tod und Hölle. Im Mittel- und Hintergrunde die oben berührten typologiſchen Beziehungen aus dem alten Teſtament. Auf den Innenſeiten der Flügel links der Kurfürſt Johann Friedrich und ſeine Gemahlin knieend, rechts ebenſo ihre drei Söhne, auf den Auſsenſeiten rechts die Taufe, links die Himmelfahrt. Das Hauptbild, von Cranach's eigner Hand, zeigt ihn für das ſo hohe Alter in bewundernswerther Friſche ſeiner Kraft; namentlich die lebensgroſsen Porträts ſind vorzüglich, die Flügel, von des jüngeren Lukas und anderer Schüler Händen, ſchwächer. Das Ganze wurde im J. 1555 vollendet. Auch Wittenberg beſitzt noch mehrere hervorragende Werke ſeines berühmten Bürgers, darunter als wichtigſtes in der Stadtkirche einen Flügelaltar, mit dem Abendmahl in der Mitte, der Taufe, welche hier Melanchthon verrichtet, auf dem rechten Flügel, und der Beichte, welche Bugenhagen abnimmt, auf dem linken. Die Altarſtaffel zeigt in kleineren Figuren die Predigt, welche Luther hält, wobei er — ſehr ſinnreich — von der Gruppe ſeiner Zuhörer durch den Crucifixus getrennt wird. »Das ganze Werk«, bemerkt Kugler, »enthält demnach eine Darſtellung der vornehmſten Handlungen der proteſtantiſchen Kirche und zugleich ein Andenken an die verehrteſten Lehrer der heiligen Schrift; es iſt neben jenen Apoſtelbildern von Dürer — wenn freilich der Ausführung nach keineswegs von ähnlicher Bedeutſamkeit, doch als eines der ſinnreichſten und gedankenvollſten Erzeugniſſe der neuen Glaubensrichtung zu betrachten.« Ebenfalls in den proteſtantiſchen Gedankenkreis gehört das feine Bildchen im Muſeum zu Leipzig mit dem reuigen Sünder, der im Glauben an den Erlöſer und die Gnade Gottes ſelig verſtirbt.

Unter ſeinen aus volksthümlichen Gedankenkreiſen herausgegriffenen Stoffen ſteht oben an der ſog. Jugendbrunnen im Berliner Muſeum. In ein weites Becken mit einem Springbrunnen im Freien ſteigen auf der einen Seite alte Weiber hinein, um gegenüber, nachdem ſie im verjüngenden Waſſer herumgeplätſchert, als jugendfriſche Mädchen wieder herauszuſteigen. Auf dem umgebenden Plane warten ihrer Freuden der Tafel, des Tanzes u. ſ. w., natürlich in Geſellſchaft des andern Geſchlechtes; ein Bild, ausgeſtattet mit dem köſtlichſten Humor, freilich zuweilen auch mit unbewuſster Komik, wie auf allen ähnlichen Bildern Cranach's. Auch eine »Wirkung der Eiferſucht« und eine »Melancholie« kennt man von ihm, worin er ſich mit Dürer berührt, freilich ohne ihm congenial zu ſein. Am unerfreulichſten ſind ſeine, oft mit geradezu widerlichem Cynismus von ſeinen Schülern wiederholten Compoſitionen eines Alten, der ein junges Mädchen, und eines alten Weibes, die einen Jüngling liebkoſt.

Aus mythologiſchen Reminiſcenzen ging das bei ihm ſo beliebte, in mehreren

Wiederholungen vorhandene Parisurtheil hervor, worin er mit naiver Phantaſtik Paris als jungen, Merkur aber als alten Ritter mit einem Roſs ganz in der Aus-



Enthauptung Johannes des Täufers. Nach einem Holzſchnitte.

rüſtung der Zeit faſst. Schuchardt wollte die Geſchichte des Königs Alfred von England und des Ritters Wilhelm von Albonak mit ſeinen Töchtern

darin erkennen, aber gewifs mit Unrecht. Mehr drollig als graziös find feine genreartigen Darftellungen aus dem griechifchen Götterkreife, z. B. Venus mit Amor, der von Bienen geftochen worden, zuweilen mit einem altklugen lateinifchen Spruch. Dabei vergriff er fich nicht felten im Format, indem er folche Scenen lebensgrofs gab, was Anforderungen ftellte, die er nicht zu erfüllen vermochte.

Eines der liebenswürdigften Bildchen der Art befitzt das Berliner Mufeum, Apollo und Diana im Walde, Letztere auf einem Hirfch fitzend, äufserft anmuthig in Haltung und Mienen, während der göttliche Bruder etwas hölzern ausgefallen. Von reizender Naivetät ift fodann auch Diana, an einer Quelle ruhend, im Mufeum zu Caffel, wie unfer Bildchen zeigt. Es trägt die Auffchrift:

Fontis nympha sacri somnum ne rumpe, quiesco.

wurde aber trotzdem bis heute die »fchlafende Nymphe« benannt, was unbegreiflich erfcheint. Eine Wiederholung davon befindet fich in der Gemälde-Sammlung zu Darmftadt.

Ferner kommen vor: Hercules unter den lycifchen Mädchen, die Thaten des Hercules, Lucretia u. f. w.

Cranach's befonderer Vorliebe und Begabung für das Porträt und Thierftück haben wir fchon gedacht und können uns auf weitere Einzelheiten nicht einlaffen.

Auch als Stecher hat er einige gute Blätter geliefert, z. B. die Bufse des h. Chryfoftomus, Luther als Auguftinermönch, Cardinal Albrecht von Mainz etc., und an Holzfchnitten von ihm oder nach feinen Zeichnungen zählt Schuchardt gegen 200 auf, deren Lifte aber feither vermehrt wurde. Befonders phantafievoll und reich find darunter Adam und Eva im Paradies, es ift nur zu tadeln, dafs die beiden menfchlichen Figuren durch die Ueberfülle der fie umgebenden, übrigens trefflich aufgefafsten Thiere erdrückt wird. Köftlich ift (Bartfch, VII. 279. 3.) eine Ruhe auf der Flucht. Die Madonna, unter einem dicken Eichftamm fitzend, tränkt das Kind. Links daneben lehnt Jofeph, mit der Rechten den grafenden Efel am Zügel, in der Linken feinen Hut haltend. Ueber ihm fchwebt ein Engelchen, das dem Kinde den Stieglitz reicht. Ganz vorne pflücken drei nackte Engelskinder Erdbeeren, die fie hübfch in einen Teller fammeln. Rechts hinter der Madonna im Mittelgrunde ein Waffer, woran fünf oder fechs der Bürfchchen trinken, einer an der Erde liegend und direkt mit der Zunge fchlürfend. Dahinter eine Palme, worauf einer fitzt und Zweige haut. Ueber der Mutter auf einem Aft der Eiche kauern weitere Sechfe und führen ein Concert auf — ein ganzer, prächtiger, naiver Hofftaat. Ebenfo liebenswürdig ift (B. VII. 280. 4.) die Madonna, welche vor einem Baum auf einer Art niedrigen Zaunes lagert, während das nackte Kind auf ihrem Schoofse fteht, in der Rechten eine Frucht haltend, die es der Mutter in den Mund reichen will. Rings um die Gruppe tanzen über ein Dutzend Engelknaben einen Ringelreihen. Zwei weitere fitzen oben auf dem Baume und heben ein Rabenneft aus.

Hans Holbein.

Geb. in Augsburg 1497; geft. in London 1543.

Es war eine ideen- und thatenfchwangere Zeit in Deutfchland, die Zeit zu Ende des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts. Ein frifcher Lebenshauch ging durch die Menfchheit und weckte die lange fchlummernden Geifteskräfte zu neuem Leben auf. Der Einzelne wollte nicht mehr in der Gefammtheit, wie fie im Gemeinwefen und in den Schranken der Zunft als eine Summe von blofsen Ziffern ftramm zufammengehalten wurde, untergehen, fondern, auf eigenen Füfsen ftehend, auch für fich Geltung haben. In diefe Zeit fällt die grofse That der Reformation, in fie die Entdeckung neuer Welten, die den Blick erweiterte und eine Fülle von Material dem Nachdenken wie dem Studium brachte. Früher fchon, an der Begeifterung eines Dante, entzündete fich in Italien die Liebe zu den humaniftifchen Studien, und die Frucht derfelben war der Triumph der Renaiffance, der geiftigen Wiedergeburt des menfchlichen Wiffens — aber auch der Kunft. Einzelne gelehrte Deutfche, die Italien befucht hatten und fich von diefem freudigen geiftigen Wettkampfe durchdrungen fühlten, brachten das dort entzündete Feuer über die Alpen und waren thätig, es hier zu verbreiten. Die fo eben erfundene Buchdruckerkunft trug wefentlich dazu bei, ihre Beftrebungen in weiten Kreifen wirken zu laffen.

Wie in der Wiffenfchaft, fo machte fich auch in der Kunft ein Umfchwung bemerkbar. In Italien hat fich diefer bereits früher vollzogen, da er hier fich naturgemäfs aus den reich vorhandenen Bedingungen entwickelte; für Deutfchland war es eine importirte Waare, die erft nach und nach bei den Künftlern und den Kunftfreunden freundliche Aufnahme fand. Für die gothifche Bauweife waren die Tage gezählt, fie glich einem entlaubten Walde; das Auge war müde geworden, immer noch zu den fich kreuzenden Gewölben emporzufchauen, deren myftifcher Reiz für die jetzt in mehr naturaliftifchen Anfchauungen lebende Menfchheit verloren war. Die Gebrüder van Eyck haben die Bahn gebrochen, deutfche Meifter folgten ihren Spuren. Nürnberg, Ulm, Kolmar und Augsburg waren die bevorzugten Städte, welche die goldene Zeit deutfcher Kunft in ihren Mauern erleben follten.

Der gefeierte Name, der an der Spitze diefes Auffatzes fteht, führt uns in die letztgenannte Stadt. Augsburg, das von den Römern gegründete Augusta Vindelicorum, war fich ftets feines Augufteifchen Urfprungs bewufst, weshalb



Aeuſsere Flügelbilder des Sebaſtianaltars, von H. Holbein d. Ä.
Pinakothek in München.

die Bildfäule diefes Kaifers noch heut einen feiner Brunnen als Wahrzeichen der Stadt ziert. Augsburg wurde auch zuerft die Stadt der deutfchen Renaiffance. Hier wirkte als Humanift der einem Patriziergefchlecht entfproffene Conrad Peutinger, hier hielt fich Kaifer Max, der letzte Ritter, am liebften auf, Wiffenfchaft und Kunft, aber auch eine diefen natürliche frohe Feftlichkeit pflegend. Hier lebte Hans Burkmair als vielbefchäftigter und gefchätzter Künftler. Ein frohes gefchäftiges Leben pulfirte in der Stadt, der Handel Augsburgs dehnte feine Arme in die weiteften Gegenden aus, um Reichthümer in den Mauern aufzuhäufen.

In demfelben Haufe mit H. Burckmair wohnte, wie uns die Quellen verfichern, feit 1494 der Maler Hans Holbein. Er war der Sohn eines Michel Holbein, der das Lederhandwerk betrieb und wurde um 1460 in Augsburg geboren. Wie



Kunz von der Rofen. Zeichnung von H. Holbein d. Ä. Berlin, Kupferftichkabinet.

man vermuthet, foll er eine Schwefter H. Burckmair's geehelicht haben. Wer fein Lehrer in der Malerkunft gewefen ift, wiffen wir nicht. Seine Kunftweife deutet auf M. Schongauer hin; ob er unmittelbarer Schüler desfelben gewefen ift oder fich nur nach deffen Werken gebildet hat, darüber geben bis jetzt keine Quellen Auskunft. Sein Bruder Sigmund, der feit 1504 in den ftädtifchen Akten vorkommt war gleichfalls Maler. Von feinen Kindern ergriffen Hans und Ambrofius die Befchäftigung des Vaters. Erfterer war es, der unfterblichen Ruhm an den Namen Holbein knüpfte, der auch, von allen Traditionen fich losreifsend, die deutfche Kunft zu ungeahnter Höhe erhob. Schon um des grofsen Sohnes willen müfsten wir bei dem Vater länger verweilen, wenn es auch nicht um der Kunft felbft willen gefchähe, in welcher diefer bedeutend höher ftand, als man bis vor Kurzem vermuthet hat.

Ueber das Privatleben des älteren Hans Holbein bleibt uns nicht viel zu erzählen. Wenn Künftler und Gelehrte nicht durch die Aufsenwelt in ihr Ge-

triebe mit Gewalt hineingezogen werden, fo bilden ihre Werke den gröfsten Theil ihrer Lebensgefchichte. An diefe Werke wollen wir uns denn auch vorzüglich halten. Gerade fie aber find bei dem älteren Holbein von höchft ungleichem Werth. Dies war der Grund, dafs man die befferen Arbeiten des Vaters dem Sohne zufchrieb und nur die fchwächeren als fein Werk anerkennen wollte. Die Ungleichheit der Leiftungen erklärt fich übrigens bei den damaligen Künftlern leicht aus den focialen Verhältnifsen jener Zeit; durch die Gilde oder Zunft klebte der Kunft viel handwerksmäfsiges an und der Grad der künftlerifchen Ausführung richtete fich einfach nach dem gezahlten Preife. War diefer gering, fo wurde oft das Bild nach des Meifters Entwurfe nur von den Gefellen ausgeführt.

Doch finden wir von der Hand des älteren Holbein Werke, die eine folche künftlerifche Vollendung befitzen, dafs der Irrthum, der fie feinem grofsen Sohne zufchreiben wollte, erklärlich und verzeihlich erfcheint. Sie gehören zwei verfchiedenen Perioden an, in der erften — bis 1508 — bewegt fich der Künftler noch in der alten Malweife, feit 1508 aber offenbaren fich deutliche Spuren der Renaiffance, für welche er höchft wahrfcheinlich durch H. Burckmair gewonnen wurde. Aus der erften Periode erwähnen wir den Marienaltar im Augsburger Dom, vier Darftellungen aus dem Marienleben, vom Jahre 1493. Derfelben Zeit gehört auch die Madonna in gothifcher Architektur, die fich in Nürnberg befindet, an. Im Jahre 1499 führte er mit Burckmair für das reiche St. Catharinenklofter verfchiedene Bilder aus, fo eine Krönung Mariae mit fechs Paffionsbildern und den Bildnifsen der Beftellerin, Walburg Vetter, Klofterfrau, und ihrer beiden Schweftern. Der Maler erhielt für diefes Epitaphium 26 Gulden. Für dasfelbe Klofter wurden in Folge eines demfelben gewährten Ablaffes die fechs Bafiliken Roms beftellt; Meifter Hans malte 1499 die Bafilica Sta. Maria maggiore und 1503 die des h. Paulus vor der Stadt. Letzteres Bild, jetzt im Mufeum zu Augsburg, ift vom Künftler mit der gröfsten Pietät ausgeführt; in der Sammlung von Handzeichnungen König Friedrich Wilhelm's III. (im Berliner Kupferftich-Cabinet) befindet fich die Zeichnung zum Bilde, dafelbft fälfchlich dem Schongauer zugefchrieben. So flüchtig das Blatt ausgeführt ift, fo bekundet es doch den Meifter, einzelne Köpfe erinnern an des Künftlers Silberftiftzeichnungen und tragen portaitartigen Charakter. In derfelben Sammlung ift ein Pendant zur vorhergehenden Zeichnung, eine Befchneidung Chrifti, offenbar für das Gemälde in der Pinakothek in München; links kniet ein Abt mit dem Pedum, der mit dem Abt zu Thierhaupten Peter Wagner die gröfste Aehnlichkeit hat, und dürfte diefer hier als Fundator erfcheinen. (Woltmann*) nennt den Abt Georg Kaftner.)

Wie bereits gefagt, ift feit 1508 ein Uebergang zur Renaiffance bemerklich, fo namentlich an dem Epitaph des hingerichteten Bürgermeifters Ulrich Schwartz mit dem Weltgericht und den Bildniffen der achtzehn Köpfe zählenden Familie. Portraits, wie Heiligenfiguren find ganz realiftifch aufgefafst. Hierher gehören auch die vier grau in grau gemalten Heiligengeftalten in der Prager Galerie, fowie die vier Bilder mit Renaiffance-Ornamenten für das Catharinenklofter (1512), an

*) Hans Holbein und feine Zeit. Zweite Aufl. 2 Bde. Leipzig 1874—76.

denen H. Burckmair's Einflufs unverkennbar ift. Die Höhe feines Schaffens aber erreichte der Meifter in feinem letzten Altarwerke, einem Meifterwerke, deffen fich auch fein Sohn im Zenith feiner Kunft nicht zu fchämen hätte. Es ift der Altar des h. Sebaftians mit zwei Flügeln, die auf ihrer Aufsenfeite die Verkündigung, auf der Innenfeite die heiligen Barbara und Elifabeth zeigen, während das Mittelbild die Marter des h. Sebaftians darftellt. Das Werk ift jetzt eine Perle der Münchener Pinakothek.

Neben den Verdienften, die fich Holbein d. Ä. auf dem Gebiete der eigentlichen Malerei erwarb und die ihm erft die Forfchung der neueften Zeit wieder zurückgab, nachdem fie ihm lange genug vorenthalten worden, müffen wir auch fein Genie bewundern, wenn er mit den wenigften Mitteln, mit einem Silberftift und zuweilen etwas weifser Farbe die charaktervollften Köpfe zeichnet. Wir denken hier an die Portraitftudien, wie er fie in kleinen Skizzenbüchern fammelte. Eines davon ift in Bafel, Bruchftücke der anderen find in Kopenhagen, Weimar, Bamberg und der reichfte Theil in Berlin. Die Charaktere find mit einigen Strichen meifterhaft feftgehalten und bei der Leichtigkeit der Ausführung ift anzunehmen, dafs fie nicht in einer ruhigen Sitzung bedächtig ausgeführt wurden, vielmehr flüchtig dem Original abgelaufcht find. Oft find denfelben die Namen beigefchrieben, und wir begegnen Perfönlichkeiten, von denen die Gefchichte, insbefondere die Stadtgefchichte Augsburgs, Notiz genommen hat, fo den Fugger, Kaifer Max und deffen luftigem Rath, Kunz von der Rofen; die Anderen, faft durchgehend Augsburger, laffen uns, trotzdem ihre Namen heut klanglos find, einen tiefen Einblick in die Phyfiognomie der Bevölkerung Augsburgs in jener Zeit thun. Auch Glieder feiner Familie hat er fo aufgenommen, zunächft fich felbft, ein ausdrucksvolles Geficht mit langem Bart und Haar, fo feinen Bruder Sigmund, feine beiden Söhne Ambros und Hans, einzeln und auch auf einem Blatte zufammen.

Von den Lebensverhältniffen des Künftlers ift uns nur überliefert, dafs er fich 1496 in Ulm um das Bürgerrecht bewarb, und dafs er 1499 in Augsburg ein Haus kaufte. Doch ging es mit feinem materiellen Lebensglücke rückwärts, und gerade in der Zeit, wo er fein gröfstes Meifterwerk, den Sebaftiansaltar, malte, befand er fich in der drückendften Noth, ja wurde wegen kleiner Schulden oft gepfändet; 1517 tritt fogar fein eigner Bruder Sigmund als Kläger gegen ihn auf. In demfelben Jahre erfcheint er in den Steuerbüchern unter den auswärts lebenden Bürgern. Er mufste alfo, wohl durch die Noth gezwungen, feine Vaterftadt verlaffen und zog nach Ifenheim im Elfafs. Weitere Nachrichten fehlen; im Augsburger Handwerkerbuch wird er als im Jahre 1524 geftorben aufgeführt.

Beffer erging es feinem Bruder Sigmund; auch er verliefs die Vaterftadt (1518), gründete fich in Bern eine neue Heimath und ftarb fchliefslich in guten Verhältniffen. Die nicht unbeträchtliche Erbfchaft fiel feinem Neffen Hans Holbein zu. Von den künftlerifchen Arbeiten Sigmunds ift nichts bekannt; in Sandrart's Befitz foll fich ein Schweizerdolch mit Malereien und ein Portrait von ihm befunden haben.

Hans Holbein der Jüngere ift 1497 in Augsburg geboren, denn dort wohnten feine Eltern in jenem Jahre. Von feiner früheften Jugend wiffen wir gar nichts, nur aus einer Silberftiftzeichnung und auf dem Bilde der Paulus-Bafilika, wo fich der Vater mit zwei Söhnen abgebildet hat, lernen wir fein kindliches Antlitz kennen. Eine äufsere Spur ift weder von ihm noch von feinem Bruder Ambrofius, deffen Geburtsjahr unbekannt ift, heut in Augsburg zurückgeblieben; auch nicht ein Werk derfelben dort zu finden. Mit Sicherheit ift nur anzunehmen, dafs der Vater auch der erfte Lehrer feiner Söhne gewefen.



Holbein's Selbftbildnifs. Zeichnung, Bafel.

Ungefähr im 18. Lebensjahre mufs fich Hans auf die Wanderfchaft begeben haben, denn 1515 ift feine Thätigkeit bereits in Bafel nachweislich. Das Jahr darauf wird auch Ambrofius dafelbft erwähnt. Warum die Brüder gerade Bafel zum Wohnort gewählt haben, wiffen wir nicht; doch mag die glänzend aufblühende Stadt, durch welche ein frifcher Hauch der Freiheit ging, die fich ihres Rechtes und ihrer Macht bewufste Bürgerfchaft, welche fie bewohnte, der Umftand, dafs Bafel ein Hauptort des deutfchen Buchdruckes war, wodurch Zeichner für den Holzfchnitt reichliche Befchäftigung fanden, auf ihren Entfchlufs Einflufs ausgeübt haben. Unter den dortigen Buchdruckern war es befonders Johann Frobenius, für deffen Verlag der Künftler frühzeitig thätig war. Ein Buchtitel, Umrahmung mit Tritonen und Knaben, ift bereits vom Jahre 1515 datirt, und die fchöne Titeleinfaffung mit Scaevola vor Porfenna, welche dem Jahre 1516

angehört, bezeugt ſchon die volle Kunſtfertigkeit Holbein's für ſolche Arbeiten. Durch Froben kam er dann mit den berühmteſten Männern ſeiner Zeit zuſammen, ſo insbeſondere mit Erasmus, deſſen Werke Froben verlegte.

Dem Jahre 1515 gehört auch die Tiſchplatte an, welche Holbein für Hans Ber malte und die ſich jetzt in der Stadtbibliothek in Zürich befindet. Gegenſtand waren zwei Darſtellungen, eine Scene aus der Volksdichtung vom »Niemand« und die Geſchichte des eingeſchlafenen Krämers, den Affen berauben. Dieſe Poſſen müſſen eine weite Verbreitung gehabt haben; wir begegnen beiden auch im Werke des Bauern-Bruegel.

Mit Erasmus trat der Künſtler in unmittelbaren Verkehr, als er ein Exemplar von deſſen »Lob der Narrheit« am Rande mit flüchtigen aber geiſtvollen Illuſtrationen verzierte und wahrſcheinlich dem Verfaſſer ſchenkte. Witz, Humor und Satire ſtreiten in dieſen Illuſtrationen um den Vorrang, und ſo hat hier das Wort mit dem Bilde einen Bund geſchloſſen, der beiden zur Ehre gereicht.



Die Narrheit vom Katheder ſteigend. Aus dem Lob der Narrheit.

Auch eine handwerksmäſsige Arbeit gehört in dieſe Zeit, das 1516 bezeichnete Aushängeſchild eines Schulmeiſters. Die Künſtler jener Zeit nahmen eben jede Arbeit mit, wenn auch der Lohn für ſelbe kein hoher war. Dem Lohne entſprach natürlich die Ausführung.

Anders war es bei Bildniſsen, da die Beſteller die Arbeit beſſer honorirten, alſo auch Beſſeres verlangten. Auf dem Felde der Porträtmalerei hatte der junge Holbein wohl bei ſeinem Vater eine tüchtige Schule durchgemacht. Sein erſtes Debut in Baſel iſt darum auch ein glänzendes. Er malte nämlich 1516 den neugewählten Bürgermeiſter von Baſel, Jacob Meyer (genannt nach ſeinem Hauſe »zum Haſen«), und deſſen Gattin Dorothea Kannegieſser. Beide Bildniſſe ſind mit der gröſsten Sorgfalt durchgeführt, was ſich insbeſondere in der Behandlung der Stickereien des weiblichen Anzuges zeigt.

Im Jahre 1517 war er in Luzern, wo er das neugebaute Haus des Jacob von Hertenſtein auſsen und innen mit Wandmalereien ſchmückte. An der Auſsenwand copirte er den Triumphzug von Mantegna nach den Stichen des Letzteren und brachte Compoſitionen aus der antiken Geſchichte an; das Hauptbild aber ſtellte die im Mittelalter beliebte Geſchichte von den drei Söhnen dar,

die nach der Leiche ihres Vaters fchiefsen follen; in einer Stube, die vielleicht urfprünglich die Hauskapelle war, fchilderte er die Erfcheinung der 14 Nothhelfer nach der Legende, in einem Saale daneben fah man Jagdfcenen und das beliebte Renaiffancethema: den Jugendbrunnen. Leider find alle diefe Malereien 1824 in Folge eines Neubaues zu Grunde gegangen.

Dafs der Künftler, wie wir eben gefehen haben, fich durch italienifche Meifter beeinfluffen liefs, ja durch diefe der hervorragendfte Vertreter der deutfchen Renaiffance geworden ift, läfst fich leicht aus feinen Werken beweifen. Die Frage indeffen, ob er felbft in Italien, wenigftens eine kurze Zeit im nördlichen Theile deffelben gewefen, ift nicht fo leicht zu löfen.

Wenn man auch die Möglichkeit einer folchen Reife zugiebt, fo wird man fchwerer den Zeitpunkt beftimmen können, wann fie hätte ftattfinden follen, und es läfst fich nicht leugnen, dafs für einen genialen Auffaffungsgeift, wie ihn Holbein befafs, fchon die damals nach Deutfchland gebrachten Kupferftiche italienifcher Meifter allein ein reiches Material zum Studium geboten haben. Hat er wirklich Italiens Gefilde gefehen, fo kann diefe Reife unmöglich lange Dauer gehabt haben, da Ort und Datum feiner Arbeiten uns nur kurze Lücken erkennen laffen.

Am 25. September 1519 befand er fich wieder in Bafel, denn unter diefem Datum wurde er in die Zunft zum Himmel aufgenommen, am 3. Juli des nächften Jahres erhielt er das Bürgerrecht. Zwifchen beide Begebenheiten fällt die Vollendung eines feiner vorzüglichften Portraits, des Bruftbildes des Bonifacius Amerbach, welches fich im Bafeler Mufeum befindet. Der Dargeftellte, ein gelehrter Profeffor des Rechtes in Bafel, mit Erasmus befreundet, war ein Sohn des berühmten Bafeler Buchdruckers Hans Amerbach.

Mit diefem Bildniffe fteht Holbein bereits auf der Höhe der künftlerifchen Vollendung — ein zwei und zwanzigjähriger Jüngling! Amerbach mag eine befondere Freude an dem jungen Manne gehabt haben, denn bis zu feinem Tode, 1562, fammelte er Alles, was er von Werken des Künftlers erwerben konnte. Es war ein glücklicher und fie ehrender Gedanke der Stadt, dafs fie 1661 diefe zum Verkauf beftimmte koftbare Sammlung erwarb. In der nächftliegenden Zeit war unfer Künftler mit dem Ausmalen verfchiedener Häuferfaffaden von Bafel in Thätigkeit erhalten. Leider hat fich, aufser Skizzen zu diefen Arbeiten in verfchiedenen Sammlungen, nichts erhalten. Eine der bewundertften Leiftungen der Art zeigte bis in| die Mitte des vorigen Jahrhunderts ein Haus in der Eifengaffe, nach einer Darftellung eines Bauerntanzes, der dabei vorkam, das »Haus zum Tanz« genannt. Die eine Hälfte der Faffade befindet fich in colorirtem Entwurf im Berliner Kupferftichkabinet.

Gleichartig war auch die derfelben Epoche angehörende Ausmalung des grofsen Saals im Rathhaufe, die auf Betreiben des Bürgermeifters Meyer befchloffen und Holbein übertragen wurde. Diefer wählte die Stoffe aus der antiken Gefchichte und ftellte folche Scenen dar, die in einem gewiffen Bezug auf die Rechtspflege ftehen. Feuchtigkeit der Wand hat die Arbeiten frühzeitig zerftört.

Die in der Schweiz mit grofser Vorliebe betriebene Glasmalerei, welche aus den Kirchen bis in die Privathäufer verpflanzt wurde, gab ebenfalls unferem

Künftler Gelegenheit zur Thätigkeit, da man von den beften Meiftern Zeichnungen für Glasgemälde verlangte. Viele Blätter der Art find erhalten, je nach dem Ort, für den fie beftimmt waren, verfchiedenen Inhalts, fo Geftalten einzelner Heiliger und eine Folge von Paffionsfcenen, dann prächtige Figuren von Landsknechten, welche Wappenfchilder halten. Befonders die architektonifchen Umrahmungen in denFormen der Renaiffance find an diefen Entwürfen zu bewundern, wie die derbe und kecke Form, mit welcher der Künftler hier der Technik diefes Induftriezweiges entgegenkam.

Von Holbein's kirchlichen Malereien diefer Zeit ift wahrfcheinlich Manches im Bilderfturm 1529 zerftört worden. Erhalten hat fich das Mittelbild eines Abendmahls, deffen Compofition beweift, dafs der Künftler Luini's und Lionardo's gleichnamige Compofitionen gekannt haben mufs. Wann und wo er freilich die Bekanntfchaft mit diefen italienifchen Kunftwerken gemacht, läfst fich, wie bereits gefagt, nicht angeben.

Von feinen Arbeiten in Bafel müffen wir noch die Paffion als eines feiner Hauptwerke hervorheben, acht Darftellungen in befonderen Feldern auf einer Tafel, »das allervortrefflichfte und die Kron von aller feiner Kunft« wie Sandrart von dem Werke urtheilt. Auch in diefen meifterhaft componirten Gemälden ift italienifcher Einflufs unverkennbar; der Künftler hat darauf verzichtet, der gewöhnlichen Auffaffung gemäfs, Andachtsbilder zu malen, und hat mehr Gewicht auf das hiftorifche Moment gelegt. Die acht Darftellungen kann man mit Recht acht Gefänge eines Epos in Farben nennen.

Ein Beweis dafür, wie Holbein fich durch die ungünftigfte Form des Raumes nicht beirren liefs, fondern fich denfelben dienftbar zu machen wufste, find die Orgelthüren des Bafeler Münfters, jetzt im Mufeum dafelbft. Wie verfteht es der Meifter, diefe unregelmäfsige Fläche zu verwenden! Leider hat eine Uebermalung die Bilder bereits im Jahre 1639 ganz verdorben, fo dafs nur das Impofante der Geftalten noch erkennbar ift. Die Zeichnungen aber zu den beiden Tafeln, die fich in Bafel befinden, laffen uns die einftigen grofsen Formenfchönheiten des Werkes ahnen.

Aufserdem find zwei Altarbilder aus dieferPeriode zu nennen, die, urfprünglich in Bafel gemalt, durch ihren Befteller, den Rathsherrn Oberriedt, fpäter nach Freiburg im Breisgau gefchafft wurden. Es ift eine Geburt Chrifti und eine Anbetung der Könige. Befonders das zweite Bild verläfst den Boden eines blofsen Andachtsbildes und erinnert in feiner dramatifchen Lebendigkeit an die Compofitionsweife eines Paul Veronefe, wenn diefer biblifche Begebenheiten in den Rahmen eines venetianifchen Feftes bannt.

Um das Jahr 1520, in dem er das Bürgerrecht von Bafel erhielt, dürfte er fich auch verheirathet haben. Die Urkunden erzählen uns nichts über diefen Akt. Seine Hausfrau hiefs Elsbeth und war Wittwe eines fonft unbekannten Mannes, Namens Schmidt, als fie der Künftler ehelichte. Wie über Dürer's Gattin hatte auch über Frau Elsbeth eine fpätere Zeit den Stab brechen wollen, vielleicht hier noch mit etwas mehr Berechtigung als bei dem grofsen Nürnberger, wo bekanntlich Alles auf blofsen gehäffigen Klatfch zurückgeht. Es wird eben die alte Gefchichte fein, wenn das Weib den Riefenfchritten eines

grofsen Geiftes nicht folgen kann. Ihr Bildnifs, von Holbein gemalt, zeigt uns eine Hausmutter, der die Sorge für die Familie aus den Augen fieht. Unter ihren Kindern war ihr Heim, befonders als fich der Mann Jahre lang in der Fremde aufhielt. Wenn dann die ganze Laft des Hauswefens fie drückte, ohne dafs ihr, wie recht und billig, der Gatte rathend und helfend zur Seite ftand, fo



Zeichnung zu einem Glasgemälde. Mufeum zu Bafel.

wäre ein momentan hervorbrechender Unmuth leicht erklärlich und gewifs zu entfchuldigen.

Die Höhe von Holbein's Kunft bezeichnen zwei Altargemälde, die allein, wenn auch fonft alle feine Werke zu Grunde gegangen wären, feinen Namen dem der beften Maler aller Zeiten an die Seite fetzen würden, nämlich die beiden Madonnenbilder: die »Madonna von Solothurn« und »die Madonna der Familie Meyer«.



Handwaschung des Pilatus. Zeichnung, Museum zu Basel.

Das erftere Werk, bezeichnet mit 1522, höchft wahrfcheinlich für den Dom zu Solothurn gemalt, ift jetzt im Privatbefitz. Zu beiden Seiten der Madonna, die in einen weiten blauen Mantel gehüllt ift und das nackte Chriftuskind im Schoofse hält, ftehen die beiden Schutzheiligen von Solothurn, Ursus in ritterlichem und Martinus von Tours in bifchöflichem Gewande. Jede der vier Perfonen ift charakteriftifch aufgefafst und mit dem feinften Kunftgefühle durchgeführt. In der Madonna, zu der ihm augenfcheinlich feine Gattin zum Modell diente, ift die reinfte mütterliche Freude ausgeprägt; beim Kinde Jefus, zu dem er fein Kind benützt hat, ift die Bewegung der Hände und Füfse, wie fie Kindern eigenthümlich find, der Natur getreu und fein abgelaufcht; die demüthige Nächftenliebe des Bifchofs wie die entfchloffene Kraft des h. Ritters, der hier gleichfam die Wacht bei feinem Erlöfer hält, find meifterhaft charakterifirt.

Die Madonna des Bürgermeifters Meyer entftand kurz vor der Abreife des Künftlers nach England, alfo 1526. Sie war gemalt für Meyer, deffen Portrait von Holbein's Hand wir bereits erwähnt haben. Der Befteller wollte mit diefem Bilde feine ausgefprochen katholifche Gefinnung zu einer Zeit bekunden, in der die Reformation bereits in Bafel tiefe Wurzeln gefafst hatte. Im Jahre 1528 fuchte der Bilderfturm auch diefe Stadt heim, und fo dürfte die Madonna wohl nie in einer grofsen Kirche aufgeftellt gewefen fein, fondern zierte wahrfcheinlich nur die Hauskapelle der Familie. Maria mit dem Kinde wird hier vom Künftler als Befchützerin der Familie des Donators aufgefafst; letztere ift in andächtiger Stellung um die Gnadenmutter gruppirt, links (vom Befchauer) das Familienoberhaupt mit feinen beiden Söhnen, rechts die verftorbene erfte Frau desfelben, Magdalena Ber, dann die lebende zweite, Dorothea Kannegiefser, mit ihrer Tochter Anna. Der Mantel Maria's breitet fich fchützend über der knieenden Gruppe aus, über welche das göttliche Kind die Hand fegnend hält. Kein Bild verbreitete des Künftlers Ruhm fo nachhaltig wie diefes; kein Werk Holbein's war fo bekannt, felbft in den der Kunft weit abliegenden Kreifen, wie diefes, obwohl erft in neuefter Zeit das wirkliche Original dem Meifter zurückgegeben wurde. Bis zum Jahre 1871 galt das Dresdener Bild für das Original, wennfchon einzelne Stimmen von Fachgelehrten für die Darmftädter Tafel eintraten. Die Holbein-Ausftellung in Dresden, im September 1871, in der beide Madonnen neben einander ftanden und zugleich in den ausgeftellten Bildern und Zeichnungen des Meifters ein reiches Material zum Studium feines Kunftcharakters vorhanden war, hat das Dresdener Bild zur Copie geftempelt und in dem Darmftädter Exemplar das wirkliche Original erkannt, fo fehr dasfelbe auch verputzt, übermalt in den Köpfen und von einer fremden Hand verändert ift, die von Holbein'fcher Auffaffung nichts verftand. Wir können uns hier nicht auf eine eingehende Kritik einlaffen und müffen den Lefer, der fich weiter informiren will, auf die zweite Auflage von Woltmann's Werk verweifen, wo die Ergebniffe der Forfchung ausführlich niedergelegt find. Einen der wohl auch für den Kunftlaien begreiflichen Gründe geben die Bafeler Zeichnungen zum Portrait der zweiten Frau und der Tochter ab. Auf der Zeichnung erfcheint das Geficht durch die Rife bis zum Kinn verdeckt und die Tochter trägt kein Perlenhäubchen, fondern das Haar ift aufgelöft und fällt herab. Wie

die Zeichnung angibt, fo war auch urfprünglich das Darmftädter Bild gemalt; erft fpäter änderte der Künftler daran, und durch die gegenwärtige Malerei fcheint bei genauer Unterfuchung die erfte Auffaffung noch hindurch. Der Copift aber fah nur das fertige Bild und nahm darum keine Notiz davon, was am Originale unter der letzten Uebermalung verborgen war. — Das Dresdener Bild, obwohl als Copie erkannt, behält darum doch einen hohen Werth für die Kunftgefchichte, fo lange das Darmftädter nicht von den ftörenden Uebermalungen fremder Hand befreit wird. Denn offenbar ift die Copie zu einer Zeit verfertigt worden, da das Original noch in viel urfprünglicherer Schöne fich befand, unentweiht von vielen fremden, unverftandenen Correcturen der fpäteren Zeit, und fo läfst uns die Copie, da fie offenbar von einem guten Künftler ausgeführt ift, die Schönheit des Originals vor diefen Uebermalungen ahnen.

Es ift gelungen die Wanderungen, welche das Bild im Laufe der Jahrhunderte durchgemacht, feftzuftellen. Urfprünglich im Befitz der im Gemälde dargeftellten Anna Meyer, geht es als Erbftück auf ihre Tochter und deren Gemahl, den Bürgermeifter Fefch über, von dem es 1606 um 100 Goldkronen Lucas Ifelin erwarb; von deffen Erben erfteht es 1632 der Maler Le Blond um 1000 Imperiales; bald darauf ift es im Befitz des Buchhalters Johann Löffert und erfcheint 1709 in der Auction des Jacob Cromhout (deffen Wappen fich auf dem alten Rahmen befand) und Jasper Loskart. Wenn Letzterer nicht identifch ift mit Löffert, fo bleibt es unbekannt, wie das Bild in feinen und dann des Cromhout Befitz kam, der fein Wappen auf dem Rahmen anbringen liefs. Nun folgt wieder eine Lücke in unferer Kenntnifs; in unferem Jahrhundert befafs es der Parifer Kunfthändler Delahante, von dem es 1822 der Prinz Wilhelm in Berlin erwarb. Aus der Hinterlaffenfchaft deffelben kam es endlich in den Befitz feiner Tochter, der Prinzeffin Elifabeth, Gemahlin des Prinzen Karl von Heffen.

Das Dresdener Bild wurde 1744 in Venedig von Zoan Delfino erworben, der es um 1690 an Zahlungsftatt aus dem Bankerott eines Amfterdamer Haufes erhalten haben foll. Vielleicht, wenn es fich wirklich fo verhält, deutet diefer Umftand darauf hin, dafs die Copie in Holland entftand, wenn fie nicht bereits früher bei Le Blond oder Ifelin ausgeführt wurde.

Gleichfalls in die Zeit vor der erften Reife Holbein's nach England fallen noch einige Bildniffe. Unter diefen ift das des Erasmus befonders hervorzuheben. Der Künftler malte den berühmten Gelehrten mit dem fchwächlichen Körper und ausdrucksvollem Gefichte mehrmals. Eines diefer Bildniffe fandte der Dargeftellte als Gefchenk an den Erzbifchof Warham von Canterbury (1524). Es befindet fich jetzt in England in Longford-Castle bei Salisbury und zeigt Erasmus im Doctorhut und Pelzrock, die Hände über ein rothgebundenes Buch gelegt; das zweite, kleinere Bildnifs, in noch zarterem Tone, als das vorige gehalten, befindet fich im Louvre; Ludwig XIII. erhielt es von Karl I. von England. Erasmus ift hier fchreibend dargeftellt. Aehnlich mit diefem ift das Bafeler Bild, auf Papier gemalt, vielleicht als Studie nach der Natur. Holbein wiederholte noch oft, befonders das erfte (englifche) Bild, und ebenfo gibt es viele Copien von fremder Hand.

Einmal malte Holbein auf zwei verbundenen Tafeln den Erasmus und den

Froben in Bruftbild, als Gefchenk des Erfteren an den Letzteren. Wohin das Bild kam, ift unbekannt, man kennt es nur aus mehreren Copien.

Als Bildniffe aus diefer Zeit find auch die beiden Pendants des Bafeler Mufeums aufzufaffen, wenn fie auch im Gewande hiftorifcher Auffaffung erfcheinen. Das Eine ftellt eine reizende Frau in reicher Tracht mit unverhülltem Bufen, an einer Brüftung ftehend, dar, wie fie die Hand ausftreckt. Die Infchrift der Brüftung: »Lais Corinthiaca« fagt uns, was der Künftler darftellen wollte, eine galante Dame, die mit den vielen Goldftücken, welche auf der Brüftung liegen, unzufrieden nach mehr Verlangen hat. Diefelbe Frau erfcheint auf dem Pendant als Frau Venus mit Amor. Das Amerbach'fche Inventar macht uns mit ihrem Namen bekannt; es ift Dorothea Offenburg, Gattin des Junkers Joachim von Sultz, der ihrer leichten Lebensweife wegen fich von ihr fcheiden liefs. Vielleicht hatte der Künftler beide geiftreich concipirte und mit Meifterfchaft plaftifch durchgeführte Bilder für einen Verehrer der fchönen Frau gemalt.

Bevor wir Holbein nach England begleiten, müffen wir noch eine — und nicht die unbedeutendfte — Thätigkeit desfelben mit befonderem Nachdrucke hervorheben, fein Verhältnifs zum Formfchnitt, feine Verdienfte um die künftlerifche Hebung und Vervollkommnung desfelben.

Der Holzfchnitt geht dem Buchdruck voran, ja hat nicht wenig zur Erfindung des Letzteren beigetragen. Urfprünglich gewerbsmäfsig von den Holzfchneidern betrieben, follte er in der Reproduction von Heiligenbildern einem Bedürfniffe der des Lefens unkundigen Gläubigen abhelfen, in den fogenannten fliegenden Blättern aber, welche wichtige Zeitereigniffe illuftrirten, eine Art Zeitung im Bilde vorftellen. Nach Erfindung des Buchdruckes fchliefst der Holzfchnitt fogleich einen Bund mit demfelben. Bücher des verfchiedenften Inhalts, religiöfen wie profanen, werden illuftrirt, und welche Fortfchritte die Illuftration in kurzer Zeit gemacht hatte, zeigt uns insbefondere Schedel's Chronik vom Jahre 1493. In diefem Werke hat bereits die Kunft das Handwerk abgelöft, an Stelle der fabriksmäfsig arbeitenden Holzfchneider traten Künftler, wie Wohlgemut und Pleydenwurff, welche die Zeichnung auf den Holzftock brachten und eine künftlerifche Ausführung derfelben durch den Holzfchneider beeinflufsten. Es ift Thatfache, dafs mit dem Augenblicke, wo Maler die Zeichnung felbft auf den Holzftock brachten, auch die Holzfchneider fich allmälig zu Künftlern entwickelten.

Auch unfer Künftler ftand dem Holzfchnitt nicht fern; durch Froben war er unmittelbar für diefen angeworben. Der Formfchneider Hans Lützelburger, genannt Frank, war der getreue Wiedergeber Holbein'fcher Zeichnungen durch den Holzfchnitt. Das erfte, 1523 in Bafel von ihm nach Holbein's Zeichnung ausgeführte Blatt ift der Titel zur deutfchen Ausgabe des neuen Teftaments, bei Thom. Wolff erfchienen. Durch Holbein's Thätigkeit auf diefem Gebiete gelangte der Holzfchnitt in Bafel zu einer ungeahnten Höhe der Vollendung. Alle illuftrirten Werke jener Zeit, welche aus dortigen Offizinen hervorgegangen find, beweifen dies. Vor Allem war man bedacht, das Titelblatt künftlerifch zu verzieren, dann aber auch die Initialen der Kapitel in gleicher

Weife hervorzuheben und durch in den Text eingeftreute Illuftrationen dem Auge des Lefers Ruhepunkte zu bieten. Holbein hat uns — wie auch fein Bruder Ambrofius — viele Titelblätter hinterlaffen; diefe haben in der Regel die Form eines Rahmens, eines Aufbaues in Formen der Renaiffance. Die figürlichen Compofitionen, die fie kennzeichnen, find der biblifchen oder antiken Mythe und Gefchichte entlehnt; wir befitzen von Holbein Titelborduren mit dem erften Elternpaar, David, der Taufe Chrifti, Petrus und Paulus, Hercules, Tantalus, Orpheus, Curtius, Cleopatra, Mutius Scaevola und Anderen. Oft ift das Titelblatt nicht von einem einzigen Holzftock, fondern aus mehreren zufammengefetzt, fo



Holbein's Frau und Kinder. Mufeum zu Bafel.

dafs die einzelnen Leiften in verfchiedener Zufammenftellung verwendet werden konnten.

Als Einzelblatt ift hier die Cebestafel zu erwähnen, eine Illuftration der Erklärung des griechifchen Philofophen Cebes über den Weg zur wahren Glückfeligkeit. Die complicirte Compofition mit ihren Auffchriften gab dem Betrachter viel Stoff zum Nachdenken, woraus fich die Beliebtheit diefes Blattes in jener Zeit der geiftigen Gährung erklärt, fo dafs Copien und Nachbildungen der ftarken Nachfrage aufhelfen mufsten.

An die Titelborduren fchliefsen fich die verfchiedenen Alphabete mit figürlichen Darftellungen zwifchen den Buchftaben an. Hier liefs Holbein oft einen derben Humor und Witz walten. Wir haben ein Alphabet mit der Bauernkirmefs, ein Kinder-, ein Todesalphabet. Die einzelnen Buchftaben wurden als Initialen den Capiteln des Textes vorgefetzt.

In das Gebiet des Buchdruckes gehören endlich auch die figürlichen Monogramme der Verleger, und Holbein hat mehrere ſolche Buchdruckerzeichen für die Baſeler Buchdrucker verfertigt. Merkwürdiger Weiſe nur für Froben nicht, deſſen Zeichen von Ambroſius Holbein herrührt.

Die Reformation hatte frühzeitig in Baſel Wurzel gefaſst; eine ihrer Aeuſserungen beſtand in der Herausgabe deutſcher Bibeln, zu deren bildlicher Verzierung unſer Künſtler gleichfalls herangezogen wurde. Während ſich Froben mehr der klaſſiſchen Literatur als Verleger zuwandte, liehen zwei andere Baſeler Verleger, A. Petri und Th. Wolff, der religiöſen ihre Fürſorge. Für das neue Teſtament, das beim Erſteren gedruckt wurde, zeichnete Holbein die Titeleinfaſſung mit Petrus und Paulus; für dasſelbe Werk aus dem Verlage des Th. Wolff eine ähnliche mit der Taufe Chriſti. Das letztere Buch enthält auch die Apokalypſe mit Holzſchnitten Holbein's, deren Vergleichung mit den ähnlichen Arbeiten Dürer's höchſt intereſſant iſt und uns Holbein als einen Künſtler zeigt, der, den Bibeltext ſelbſtändig prüfend, dieſem Bibelabſchnitte originelle Wendungen abgewinnt und ſo als Illuſtrator desſelben Gegenſtandes neben Dürer ebenbürtig daſteht. Eine echt deutſche Auffaſſung — gegenüber der italieniſchen eines Rafael — iſt die Erſchaffung der Eva auf dem Titelblatt des alten Teſtaments, das 1523 bei Petri erſchien.

Das Bedürfniſs, das der Mutterſprache wieder gewonnene »Buch der Bücher« vermittelſt der Illuſtration dem Volke zugänglicher und verſtändlicher zu machen, beſtimmte Holbein, eine Folge von 91 Darſtellungen aus dem alten Teſtament zu zeichnen, welche dann Lützelburger meiſterhaft in Holz ſchnitt, bis auf einige, an deren Vollendung er leider durch ſeinen 1526 erfolgten Tod verhindert wurde. Dieſer Umſtand verzögerte die Herausgabe, da eine andere Hand zur Vollendung verwendet werden muſste, ſo daſs die Folge erſt 1538 in Lyon bei M. und Caſp. Trechſel erſchien. Lyon ſtand mit Deutſchland und der Schweiz in Wechſelbeziehung, ſo erklärt ſich der Umſtand, daſs Holbein für einen Lyoner Drucker arbeitete. In demſelben Verlage erſchien denn auch (aus denſelben Urſachen wie das alte Teſtament erſt 1538) der Todtentanz, der mit dem Namen Holbein ſo innig verwachſen iſt und durch ſeine vielen Auflagen, Copien und Nachbildungen das Werk und den Meiſter desſelben in den weiteſten Kreiſen bekannt und berühmt machte.

Die Idee, die perſonifizirte Geſtalt des Todes in die Geſchicke des Menſchen eingreifen zu laſſen, war nicht neu; Holbein fand ſie bereits vor, aber er wich von der alten Auffaſſungsweiſe ab und geſtaltete ſie in origineller Weiſe dramatiſch. Neben den theatraliſch vorgeſtellten Paſſionsscenen gab es im frühen Mittelalter auch kirchliche Vorſtellungen ähnlicher Form, bei denen der Tod als Perſon auftrat. Dies geſchah beſonders bei kirchlichen Umzügen oder Prozeſſionen; die Kunſt hatte ſich der Idee alsbald bemächtigt, und ſolche Reigen, die aber keinen eigentlichen Tanz darſtellten, in Kirchen und Kloſtergängen abgebildet. Indem man die Perſon des Todes vervielfachte, um ſie jedem einzelnen Stande insbeſondere zuzugeſellen, wollte man den allgemeinen Satz illuſtriren: Alles verfällt dem Tode; kein Stand iſt ſo mächtig, um ſich gegen denſelben wehren zu können, kein Stand ſo niedrig und verachtet, daſs er vom Tode unbeachtet gelaſſen würde.

In die Zeit vor Holbein's Kunftthätigkeit fallen — foweit allein unfere heutige Kenntnifs reicht — bereits zehn, theilweife damals in weiten Kreifen bekannte Wandmalereien diefer Gattung. Auch der Holzfchnitt kannte fchon ähnliche Werke. Den älteften (bekannten) in Klein-Bafel ausgeführten Todtentanz wird Holbein kaum haben fehen können, da er in einem Nonnenklofter gemalt war, dafür war ihm der Grofsbaseler, ein Wahrzeichen der Stadt, fehr wohl bekannt, wie er auch den von Nic. Manuel (Deutfch) in Bern um 1515 gemalten gekannt haben konnte. Holbein fand alfo die Idee vor; als echter Meifter aber componirt er zu dem alten Thema Variationen, die fein Werk zu einem originellen und zu feinem eigenften Eigenthume ftempeln. Er hält zwar noch an der vorgefundenen Scheidung der Stände feft, aber innerhalb diefer Umrahmung geht er reformatorifch vor, indem er die einzelnen Momente dramatifch behandelt und zu diefem Zwecke neben den beiden Hauptperfonen auch Nebenfiguren anbringt. Jede Compofition ift ein abgefchloffenes Ganzes, in Idee und Form felbftändig abgerundet, aber alle die einzelnen Momente wie die einzelnen Scenen eines Drama auch wieder zu einem grofsen Ganzen verbunden, eingeleitet durch die Sünde im Paradiefe und den beginnenden Triumphzug aus dem Beinhaufe und befchloffen mit dem Wappen des Todes, des gewaltigen Zwingherrn der Sterblichen. Der Künftler weicht auch vom Baseler Todtentanze darin ab, dafs er dem Tode nicht die tanzende Bewegung gibt, fondern diefen angemeffen feiner augenblicklichen Miffion fich bewegen läfst, wefshalb man nur uneigentlich von Holbein's Todtentanz reden kann, wie ja auch die erfte Ausgabe diefes Werkes den Titel »Imagines mortis«, Bilder des Todes, führt. In diefen Bildern des Todes läfst aber der Künftler, fo traurig und niederfchmetternd auch der Grundgedanke ift, trotzdem Humor und Satire fpielen. Der Geift der Reformation beeinflufst denfelben, und gleich das erfte Blatt, das den Papft auf dem Schauplatz einführt, zeigt deutliche Spuren davon; eine Sirenengeftalt hält den päpftlichen Thron, hinter welchem ein Teufel auf die Seele des Hohenpriefters lauert. Ueberhaupt verleiht der Künftler den hohen Perfönlichkeiten feines Drama's Züge hiftorifch bekannter Männer; in dem Kaifer, der fein Haus wohl beftellt hatte, ift unfchwer Maximilian zu erkennen, wie der König unverkennbar als Franz I. von Frankreich dargeftellt ift. Dem Letzteren giefst der Tod als Mundfchenk den Becher zum Abfchiedstrunk voll. Der Cardinal übergibt dem Boten eine Bulle zur Beftellung, der Tod reifst ihm aber in derfelben Stunde den Hut herunter. Die Kaiferin überrafcht er als altes Weib in ihrem ftolzen Einherwandeln im Kreife der Hofdamen; vor den Füfsen der Erfchrockenen gähnt das offene Grab, das fie gegen die prachtvolle Pfalz im Hintergrunde vertaufchen mufs. Die Königin reifst er in Narrentracht mit Gewalt mit fich fort, der Hofmann wehrt vergebens feiner Macht, das Gefchrei der Hofdame macht keinen Eindruck auf ihn. Willig dagegen läfst fich der Bifchof von der Heerde hinwegführen, oder follte die gebückte Geftalt desfelben aus einigem ohnmächtigen Widerftand refultiren? Den ungerechten Herzog ladet er in dem Augenblick vor das Gottesgericht, in dem er die Klagen der armen Wittwe mifsmuthig von fich weift. Der feifte Abt fucht vergebens den fürchterlichen Tod mit der Bibel, mit welcher er fo manchen Teufel im Exorcismus vertrieben zu haben glaubte, zu bedrohen; Mitra und

Pedum ſind bereits als Kriegsbeute vom Tode in Empfang genommen und der frühere Beſitzer wird folgen müſſen. Auch die Aebtiſſin geberdet ſich angſtvoll und verzagt, als ſie von dem finſtern Geſellen, der keine Clauſur reſpectirt, am Scapulier aus dem Kloſter entführt wird. Selbſt der Edelmann mit dem Schwerte iſt ſeinem, obgleich unbewaffneten, Angriff nicht gewachſen und wird bald als



Madonna des Bürgermeiſters Meyer. Darmſtadt, Privatbeſitz.

Opfer auf der vorbereiteten Bahre liegen. Dem Chorherrn, der in die Kirche geht, um ſeine Horen abzuſingen, zeigt er das Stundenglas, ſeine Zeit iſt abgelaufen. Dem Richter bricht er den Stab in dem Augenblicke, als er ſich vom Reichen gegen den Armen beſtechen laſſen will. Höhniſch lacht er den Advocaten aus, als er ſich ſein Honorar, ein Sündengeld, an dem die Noth des im Grunde jammernden Armen klebt, auszahlen läſst. Auch den Rathsherrn

ſtraft er um gleicher Nichtachtung des Armen und Bevorzugung des Vornehmen willen. Auf der Kanzel in der Kirche ſtehen zwei Prediger, der Geiſtliche in eindringlicher Rede begriffen, welcher alsbald der hinter ihm ſtehende Tod ein Amen nachrufen wird. Dem Pfarrer leuchtet er als Meſsknabe auf dem Wege zum Kranken voran; dem unverſchämten Bettelmönch kürzt er mit Gewalt ſein Terminiren ab und die Nonne überraſcht er in dem Augenblicke, als ſie während des Gebetes am Altare nach dem lautepielenden Buhlen ſchielt. Das alte, gebückte Weib geht dagegen ruhig und gehorſam dem muſicirenden Tode nach. Hier, der Muſik entſprechend, hat der Tod eine tanzende Bewegung. Dem Arzt in ſeiner Zelle ruft er zu: Arzt heile Dich ſelbſt! Dem Aſtronomen hält er den Todtenſchädel wie einen Globus hin, damit der Gelehrte an dieſem ſeinen Witz erprobe. Dem Wucherer packt er das Geld, alſo damit auch ſeine



Hanna und Elkana. Aus den Bibelilluſtrationen, Holzſchnitt.

Seele zuſammen, um ſie aus wohlverſchloſſenem und doppelt vergittertem Gewölbe hinwegzuführen. Glücklich langte der Kaufherr mit ſeinen Schätzen im Hafen an, aber ſchon wird er gezwungen, mit den Tode weiter zu reiſen; ſein ängſtliches Feſthalten an den Waarenballen iſt vergebliche Mühe. Dem Schiffe auf offenem ſtürmiſchen Meere kappt er den Maſt und gewinnt damit eine reiche Beute. Dem mit eiſerner Rüſtung wohl bewehrten Ritter ſtöſst er die Lanze mitten durch den Leib und wirft, als Bauer verkleidet, dem Grafen den Wappenſchild an den Kopf. Wie des alten Weibes iſt er auch des Greiſes freundlicher Gefährte und verſüſst ihm mit Muſik die letzten Lebensaugenblicke am Rande des Grabes. Die Edelfrau bedient er bei der Toilette, indem er ihr ein Halsband mit Todtenbeinen anlegt. In das friedliche Eheleben bringt er, auf ſeine Trommel mit Gewalt ſchlagend, eine traurige Diſſonanz hinein, indem er das traulich einherſchreitende Paar von einander ſcheidet. Die Herzogin wird von ihm bei den Füſsen aus dem Prunkbette herabgezogen, dem Kärrner und Landmann erleichtert er den Lebensweg, indem er dem Erſteren ſeine Laſt abnimmt, dem Andern die Pferde am Pfluge treibt. Endlich entführt er auch das Kind der Mutter, denn er hat Macht über alle Stände, Geſchlechter und Alter.

Mit Ausnahme des Pfarrers geht es in diefem Epos allen Geiftlichen fchlecht; der Pfarrer, unter dem Volke lebend, diefem als Lehrer, Tröfter und Rathgeber zunächft ftehend, hatte feine Popularität nicht, wie die hohe Geiftlichkeit und die Mönche, eingebüfst. In den anderen Darftellungen prägt fich oft das demokratifche Element des Künftlers aus, fo namentlich beim Grafen; oft nimmt er fich der Unterdrückten gegen ihre Unterdrücker an. Es klingen hier vielleicht die Befchwerden der Bauern vor dem Rath zu Bafel vom Jahre 1525 nach.

Urfprünglich waren nur die erwähnten Darftellungen publicirt worden. Nach des Künftlers Tode find noch nach und nach in verfchiedenen Ausgaben mehrere neue Bilder hinzugefügt worden, wie der Spieler, Säufer, Narr, Räuber, der Blinde, Sieche und vier Kindergruppen, welch' letztere aber mit dem Tode nichts zu fchaffen haben. Auch diefe Zugaben beruhen auf Holbein'fchen Zeichnungen. Das Ganze hat der Meifter ficher in Bafel vor feiner erften englifchen Reife gezeichnet. Auf dem Bette der Herzogin ift das Monogramm des Holzfchneiders angebracht.

Aufser diefem Werke Holbein's behandeln noch einige Einzeldarftellungen denfelben Gegenftand, fo ein wirklicher Todtentanz, als Schmuck für eine Dolchfcheide gezeichnet — gewifs für eine Waffe finnreich gedacht. Die bereits erwähnte Folge des Alphabets mit Todesbildern, von Lützelburger meifterhaft geftochen, war bereits vor 1524 fertig und wurde für verfchiedene Werke nach Bedürfnifs verwendet.

Wie Holbein in den Bildern des Todes feine Anhänglichkeit an die Reformation zeigt und in ihrem Sinne gegen den Pabft und deffen Sippe ankämpft, fo hat er noch in zwei anderen Compofitionen diefen feinen Anfchauungen den beredteften Ausdruck verliehen. Beide find von Lützelburger gefchnitten und erfchienen als Kopf eines fliegenden Blattes. Die Erfte ift gegen den Handel mit Ablafszetteln gerichtet; während diefer rechts in feiner tempelfchänderifchen Weife betrieben wird, erfcheinen links aufserhalb der Kirche im Freien drei bufsfertige Sünder vor dem barmherzigen himmlifchen Vater. Die zweite Darftellung erfchien als Illuftration zum evangelifchen Kalender 1527 und ftellt Chriftum als das Licht der Welt dar, welches in feiner Lehre das fich ihm zuwendende Volk erleuchtet, während Alle, die blind rechts hinter dem Papft gehen, fich damit von Chriftus entfernen und in den Abgrund fallen müffen.

Für folche polemifche Gegenftände war der Holzfchnitt wie gefchaffen, da er den durch ihn verfinnbildlichten Ideen die gröfstmögliche Verbreitung verfchaffte.

Auch fein Bruder Ambrofius, feit 1516 in Bafel anfäffig, hatte fich neben der Malerei meift mit Zeichnungen für den Holzfchnitt befafst. Von Gemälden feiner Hand find nur fechs bekannt; zunächft in Bafel die Bruftbilder zweier Knaben auf Holz, auf deren Deckel fich früher zwei Todtenköpfe befanden, welche jetzt abgefondert find; ferner ein Chriftus als Fürbitter vor Gott Vater. Ferner werden in St. Petersburg und in der Ambrafer Sammlung gleichfalls Bildniffe von ihm aufbewahrt. Bafel befitzt auch mehrere Zeichnungen von feiner Hand. Im Holzfchnitt werden vierzehn Buchtitel nach feiner Erfindung aufgezählt, fowie verfchiedene Illuftrationen.

Von feinen Lebenfchickfalen ift nichts bekannt; ebenfo fein Sterbejahr nicht angegeben. Das fpätefte Buch, für welches er ein Titelblatt (mit dem Tode als Mäher) zeichnete, ift vom Jahre 1522, nämlich die Bibel, welche Erasmus bei Th. Wolff herausgab. Später wird der Künftler nicht mehr genannt.

Bei allem Enthufiasmus, den die fich Bahn brechenden neuen Ideen überall erweckten, konnte es doch nicht ausbleiben, dafs die in Folge religiöfer Aufregung entftandenen Unruhen einen Rückfchlag ausübten. Diefer wurde auch durch den Umftand herbeigeführt, dafs eben in Folge der Unruhen Handel und Gewerbe ftockten und es dem Künftler fchwer wurde, fich das tägliche Brod zu verdienen. Darum richtete Holbein feine Blicke nach England hin, wo Erasmus hohe Gönner hatte, wohin diefer auch dem Maler Empfehlungsfchreiben mitgeben konnte. Bereits 1524 hatte er feine zwei von Holbein gemalten Bildnifse nach England gefchickt, welche wohl die befte Empfehlung für ihren Urheber waren. Auf das Schreiben des Erasmus verfprach denn auch Thomas Morus, des Königs Liebling, für denfelben das Möglichfte zu thun.

So verliefs Holbein gegen den Herbft 1526 Bafel und feine Familie und reifte über Antwerpen und Calais nach England. In diefe Zeit mag auch die fchöne Zeichnung (im Städel'fchen Inftitut) fallen, die einen ftolzen Dreimafter vor der Abfahrt darftellt. Der Künftler hat die gefchäftige Bewegung der Schiffsleute, das Thun und Treiben der Landsknechte und anderer Paffagiere mit zum Theil fehr derbem Humor charakterifirt und gezeigt, wie er fich leicht mit neuen Scenerien vertraut zu machen wufste (f. Abbildung). Eine neue Welt nahm ihn auf; nicht allein weil er fich fortan in einer grofsen Handelsftadt befand, in einem Lande, deffen Bevölkerung viel Eigenartiges, den Bewohnern des Feftlandes fremdartig Anmuthendes an fich trug, fondern auch weil die politifchen und religiöfen Zuftände Englands ein wefentlich anderes Bild zeigten. Er hatte Bafel in dem Augenblicke verlaffen, wo der Katholicismus der neuen Auffaffung des Chriftenthums bereits weichen mufste, hier aber befand fich die alte Kirche noch in ungebrochener Macht, und Holbein fah fich genöthigt, feine proteftantifche Gefinnung zu verbergen. Aber auch feine Kunft mufste fich im erften Augenblicke ifolirt fühlen; nicht dafs englifche Künftler feine Thätigkeit beeinträchtigt hätten, denn mit Ausnahme der Architektur fanden die anderen Kunftzweige faft keine Vertreter, wenigftens keine bemerkenswerthen. Während die deutfche Kunft, aus bürgerlichen Verhältniffen hervorgetreten, auch wieder für die bürgerlichen Kreife thätig war, ftand die Kunft in England in ausfchliesslichem Dienft des Königs und der Vornehmen. Holbein musste alfo feine Thätigkeit auf ein neues Gebiet verpflanzen, und dies ging langfam genug vor fich; denn erft bei feinem zweiten englifchen Aufenthalte kam er mit dem Könige in Beziehungen.

Bei Thomas Morus, auf deffen Landgute in Chelfea, fand er freundliche und gaftliche Aufnahme; es ift wahrfcheinlich, dafs er auch dafelbft wohnte. Der Künftler ging nach England, »um,« wie Erasmus an Ifelin fchreibt, »ein paar Engel (Goldmünzen) zufammenzufcharren, da die Künfte daheim frieren». Nur das Portrait konnte ihn zum Ziele führen, durch welches er fich am beften an

Freunde und Gönner des Dargeſtellten empfehlen konnte. Der Erſte, der zu einem Portrait ſaſs, war More ſelbſt; das Werk trägt die Jahreszahl 1527 und iſt in Privatbeſitz. Die ſprechende Charakteriſtik der berühmten Perſönlichkeit muſste dem Künſtler Freunde und Beſteller gewinnen. Die Zeichnung zu dieſem Bildniſſe befindet ſich in der berühmten Sammlung in Windſor, welche ſiebenundachtzig von Holbein nach der Natur gezeichnete Köpfe enthält. In ihr befindet ſich auch das groſsartig und kühn aufgefaſste Bildniſs des ſiebenzigjährigen Erzbiſchofs Warham von Canterbury, der Vorwurf zu dem gemalten Bilde, das ſich bis jetzt auf ſeinem urſprünglichen Orte, in Lambeth House, erhalten hat. Das Gemälde, von dem ſich eine Wiederholung im Louvre findet, gehört gleichfalls dem Jahre 1527 an.



Der Tod und der Krämer. Holzſchnitt.

Ebenſo iſt in Windſor die Zeichnung des Kopfes von John Fiſher, Biſchof von Rocheſter, ohne daſs ein Gemälde danach bekannt wäre. Wie Fiſher, ſtand auch Sir Henry Guildford, Stallmeiſter des Königs, mit Erasmus in Briefwechſel. Wahrſcheinlich in Folge deſſen trat dieſer in den Kreis der Bewunderer und Gönner Holbein's ein und lieſs ſich und ſeine Frau in demſelben Jahre von ihm portraitiren.

Der Ruf des Künſtlers wächſt; im nächſten Jahre entſteht das Bildniſs des Aſtronomen Nic. Kratzer, eines Deutſchen, jetzt im Louvre. Demſelben Jahre 1528 gehören die Bildniſse des Thomas Godſalve und ſeines Sohnes John (Dresden), des Sir Bryan Tuke (München) und des Sir Thomas Elyot (Zeichnung in Windſor) an.

In dieſer Zeit ſeines erſten Londoner Aufenthaltes malte Holbein auch ein umfangreiches Bild, das Familiengemälde des More'ſchen Hauſes. Die Originalſkizze zu demſelben ſandte More als Geſchenk an ſeinen Freund Erasmus, und zwar durch den Künſtler ſelbſt, als dieſer (noch im Jahre 1528) nach Baſel heimkehrte. Das Gemälde iſt verſchollen, und man kann ſich nur einen Begriff von demſelben nach der erwähnten Zeichnung (jetzt im Baſeler Muſeum) machen,



Photoxylographie v. KNAUS BASEL

Ablaſshandel. Holzſchnitt.

über welche Erasmus eine innige und ungeheuchelte Freude äufserte. Sieben Köpfe, nach der Natur gezeichnet und ficher beim Gemälde benützt, befinden fich in Windfor Caftle.

Die Arbeiten in England waren für den Maler nutzbringend ausgefallen. Mit Sehnfucht nach Bafel, wohl auch nach der Familie, und mit voller Börfe machte er fich heimwärts, und im Sommer 1528 fah er feine Lieben wieder. Am 29. Auguft desfelben Jahres kaufte er für feine Hausfrau Elsbeth ein Haus und am 28. März 1531 auch das kleine Nachbarhaus dazu. So hätte fich Holbein eine behagliche Exiftenz erkämpft, aber ein lang vorbereiteter Sturm brach los, der ihm den Freund Erasmus von der Seite rifs und zugleich feiner Kunft einen empfindlichen Schlag verfetzte. Erasmus mufste fich eine neue Heimath in Freiburg fuchen, als er fah, mit welcher Rohheit die reformatorifche Partei, die fich mit den gemeinften Elementen des Pöbels verband, auftrat. In der Faftnacht des Jahres 1529 brach der Bilderfturm in Bafel los, welcher gewifs auch manches Werk Holbein's zerftörte, und als der Rath bald darauf alle Bilder in den Kirchen verfluchte, mufste der Künftler einfehen, dafs es mit der Kirchenmalerei ein Ende habe.

In diefer Zeit, die ihm keine Aufträge zur Arbeit brachte, befchäftigte er fich mit einem Gemälde, welches nicht zum Verkauf beftimmt war, fondern feiner Familie als Vermächtnifs feiner Kunft bleiben follte; es ift fein Familienbild, Frau Elsbeth mit ihren zwei Kindern. Aber nur auf Papier ift es in Lebensgröfse gemalt, nicht forgfältig durchgeführt, als ob es nur Skizze zu einem fpäter auszuführenden Bilde wäre. Dafür macht die fchlichte Treue, mit welcher die Gruppe wiedergegeben ift, die Darftellung intereffant. Es befindet fich jetzt im Bafeler Mufeum. In das Jahr 1530 fällt eine kleine Wiederholung des Bildniffes des Erasmus, von welchem mehrere alte Kopien exiftiren. Das Original ift in Parma. Auch der vorzügliche Holzfchnitt, der den Erasmus »im Gehäufe«, oder wie es auch heifst, mit dem Terminus, darftellt und ein kleines Rundbild, Portrait des Ph. Melanchthon (in Hannover) mit zarter Modellirung find in diefe Zeit zu fetzen.

Der Bafeler Rath, den Ruf feines Bürgers wohl erwägend, beauftragte ihn 1530 mit der Fortfetzung der Malereien im Rathfaal. Hier entftanden dann die beiden grofsen Compofitionen, deren Gegenftand der Maler dem alten Teftamente entlehnte: Rehabeam und Samuel und Saul. Die Skizzen befinden fich noch in Bafel. Holbein hat hier als Hiftorienmaler fein Höchftes geleiftet; fo getreu der biblifche Vorgang gegeben ift, fo lebendig die Aktion, eben fo treffend ift Alles auf feine eigene Zeit einbezogen. Er läfst von den altteftamentlichen Begebenheiten ein grelles Licht auf die Gegenwart fallen, und damit werden feine Werke wahrhaft impofant, eigentliche hiftorifche Gemälde.

Es ift wie eine Ironie des Schickfals, wenn Holbein nach rühmlicher Vollendung einer folchen Aufgabe gezwungen wird, (1531) das Fratzengeficht des Lallenkönigs am Uhrwerk des Rheinthores anzuftreichen. Aber was thut nicht die Noth. Hungersnoth, Theuerung und Kriegselend hatten das Land heimgefucht, die Heimath bot keine lohnende Arbeit mehr, und fo ergreift er nochmals den

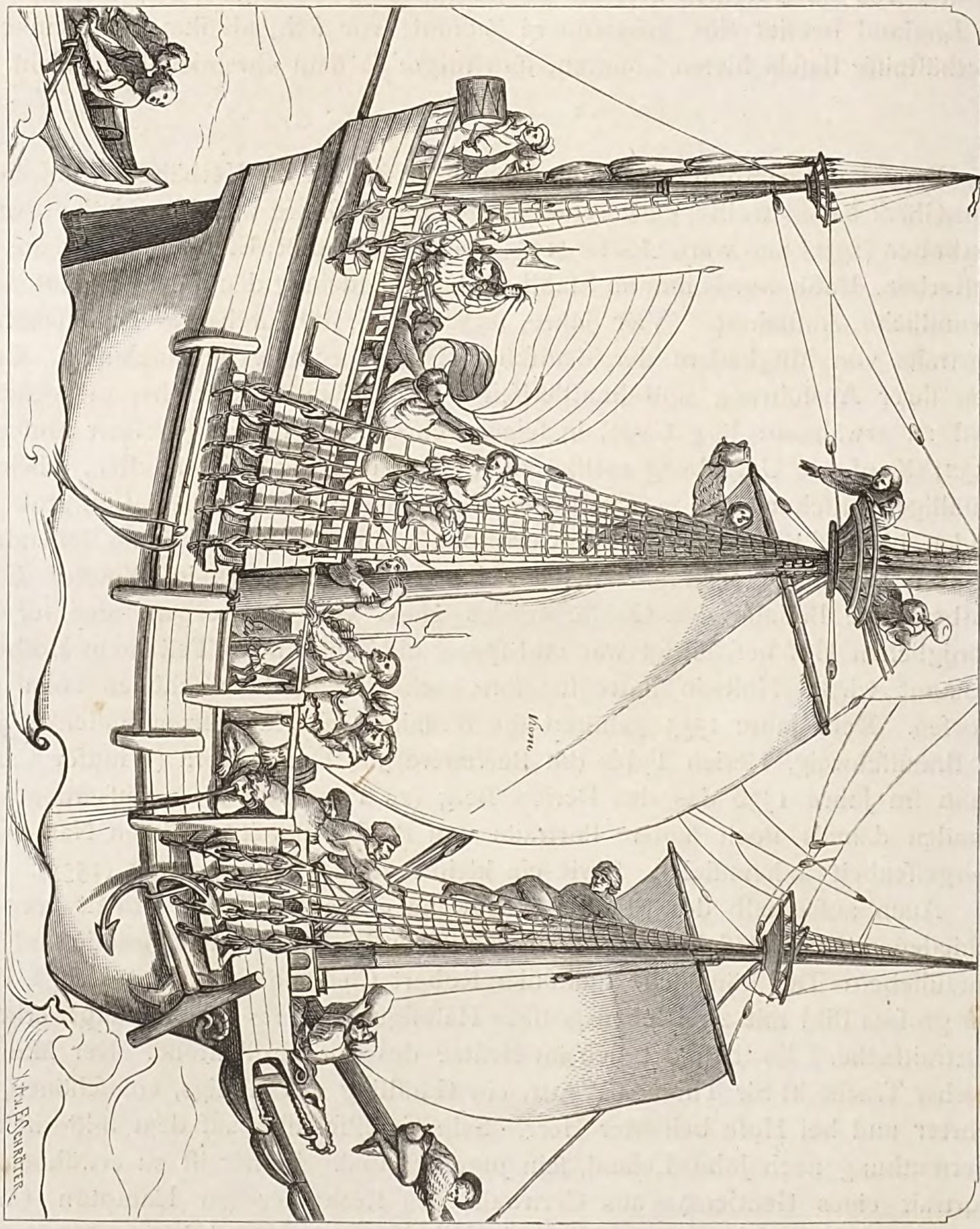
Wanderftab, um in England von neuem Befchäftigung zu fuchen, umfomehr, als Sir Thomas Morus indeffen Minifter geworden war. Am 2. September 1532, in welcher Zeit fich der Künftler bereits in London befand, fucht ihn der Bürgermeifter von Bafel freilich brieflich zur Rückkehr zu bewegen; aber Holbein fah in England bereits eine glänzendere Zukunft vor fich, als ihm die kleinlichen Verhältniffe Bafels bieten konnten, und folgte fo dem ehrenden Rufe nicht.

Bei feinem Eintreffen in London hatte er freilich die Verhältniffe, auf die er fein Glück bauen wollte, ganz verändert gefunden. More war feines hohen Amtes enthoben (1532) und wurde fpäter (1535) fogar enthauptet; Erzbifchof Warham war geftorben. Dafür wurde ihm im Stahlhof, der Anfiedelung deutfcher Kaufleute, eine freundliche Aufnahme. Vier Jahre, 1532—1536, hindurch war er befchäftigt, Portraits von Mitgliedern der deutfchen Handelscolonie aufzunehmen. Unter den ihrer Ausführung und künftlerifchen Vollendung wegen hervorragendften find zu erwähnen: Jörg Gyze, in feiner Schreibftube fitzend (Berliner Mufeum), 1532; Kopf wie Umgebung meifterhaft gemalt und bei der bunteften, fcheinbar zufälligen Mifchung der verfchiedenen Gegenftände, die in einem Comptoir fich finden bis auf die Adreffen der Correfpondenzen, doch zu einem lebendigen Ganzen zufammengehalten. Aus derfelben Zeit datirt das in Windfor Caftle aufbewahrte Bildnifs des Goldfchmiedes Hans von Antwerpen, der für den königlichen Hof befchäftigt war und fpäter als Zeuge beim Teftament Holbein's genannt wird. Holbein hatte für ihn auch einmal einen fchönen Pokal entworfen. Dem Jahre 1533 gehören die Bildniffe des Kaufherren Fallen (?) jetzt in Braunfchweig, Derich Tybis (im Belvedere) an, Derich Born (Windfor Caftle), dann im Jahre 1536 das des Derich Berg (zu Petworth) an. Aufserdem entftanden damals noch andere Portraits von Perfönlichkeiten, deren Namen der Vergeffenheit anheimfielen, fowie ein kleines rundes Selbftportrait (1533).

Auch aufserhalb des Stahlhofes gewann er bald Ruf und erhielt von verfchiedenen Seiten Beftellungen. Von englifchen Bildniffen jener Periode find hervorzuheben: Der königliche Falkonier Robert Chefeman, 1533 (im Haag), dann ein grofses Bild mit zwei lebensgrofsen Halbfiguren, eines feiner Hauptwerke im Portraitfache. Es befindet fich im Befitze des Lord Folkeftone. Der Mann in reicher Tracht ift Sir Thomas Wyatt, ein Günftling des Königs, ein fchöner, gelehrter und bei Hofe beliebter Herr. Sein Gefellfchafter auf dem Bilde ift aller Vermuthung nach John Leland, fein Jugendfreund. Ferner ift zu erwähnen das Portrait eines Gentleman aus Cornwall, des Reskymer (zu Hampton Court), wie er auf der Zeichnung zum Bilde in Windfor genannt wird. —

Es ftand zu erwarten, dafs der Künftler auch die Züge jenes Mannes verewigen werde, der auf die Gefchicke Englands als Staatsmann den gröfsten Einflufs ausgeübt hat, da er es verftand, mit fcharfem Blick die am Hofe ftreitenden Leidenfchaften zu durchfchauen und zu feinem Zwecke auszubeuten, des Thomas Cromwell. Die farbige Zeichnung feines Kopfes befindet fich zu Wilton-Houfe. Ein kleineres Gemälde befitzt Ridgway in London und ein gröfseres im Befitze der Countess of Caledon hat Hollar radirt. Es mufs 1534 gemalt fein.

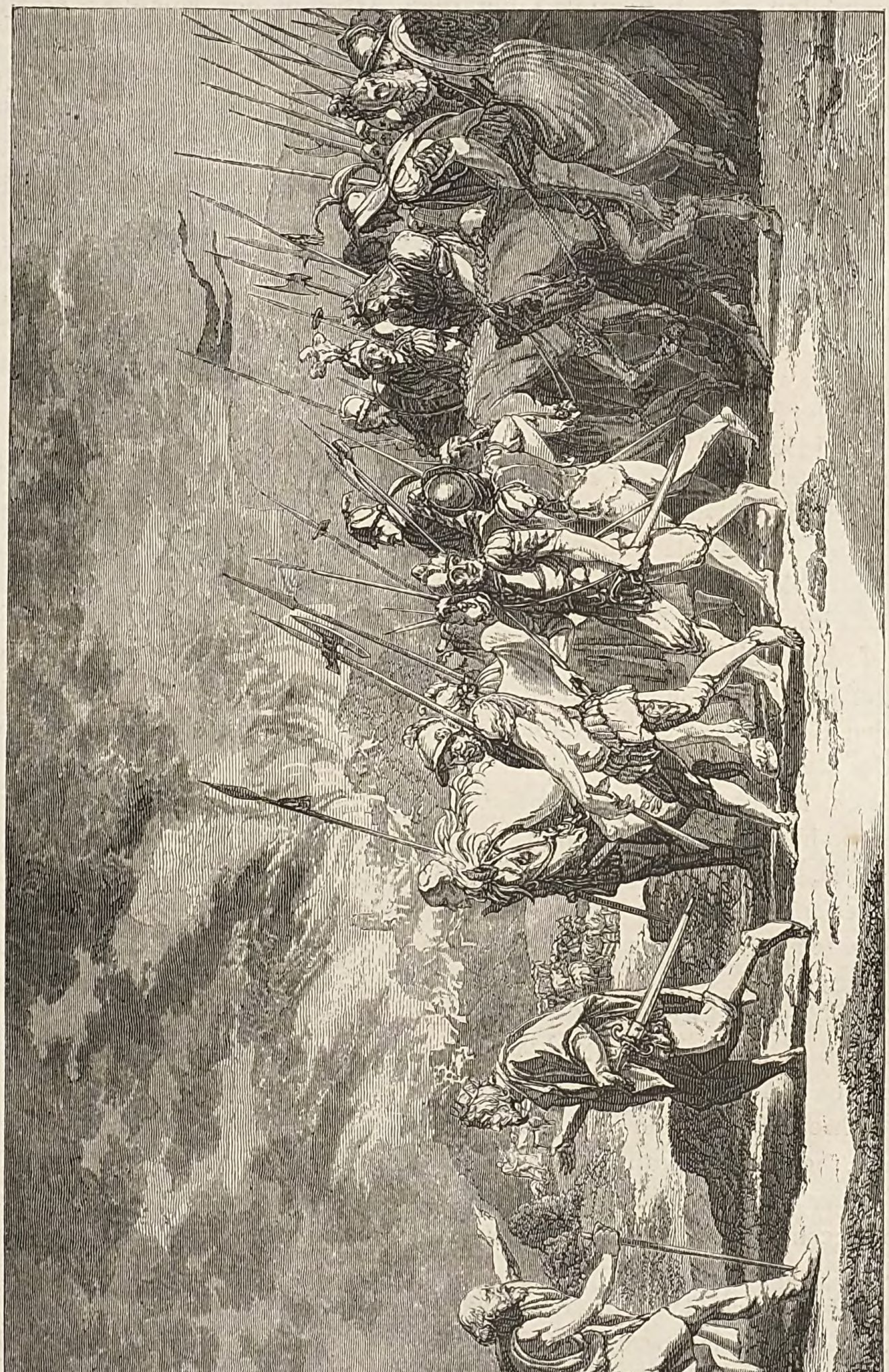
Im folgenden Jahre entſtand das Bild des Nicholas Poyns, eines einfachen Landedelmanns, lebensgroſs in halber Figur. Endlich iſt aus dem Jahre 1536 das Bildniſs des Sir Richard Southwell (in Florenz) als beſonders hochſtehend zu



Das Schiff. Zeichnung. Städel'ſches Inſtitut zu Frankfurt.

erwähnen. Der Künſtler war eben damals als Portraitmaler auf dem Höhepunkte ſeiner Kunſt, und jedes Bild, das er ausführte, war ein Meiſterwerk.

Auch als Miniaturmaler erſcheint Holbein damals gelegentlich thätig. Der franzöſiſche Dichter Nicolas Bourbon, der eine Zeit lang am Hofe Heinrich's VIII. lebte und ſich einen Freund Holbein's nennt (ein Bildniſs von des Künſtlers Hand befindet ſich als Zeichnung in Windſor Caſtle), feiert in einem Gedichte ein kleines Miniaturbild desſelben auf Elfenbein, das einen eingeſchlummerten



Samuel und Saul. Aus den Rathhausbildern. Zeichnung, Basel.

Knaben vorftellte. Noch heut find derartige Arbeiten des Künftlers erhalten, freilich nicht, wie das vom Dichter befungene, jetzt verfchollene Bildchen auf Elfenbein, fondern auf ein Stück einer Spielkarte gemalt; fo die Bildniffe der beiden Brüder Brandon, der eine, Henry, 1535 als fünfjähriger Knabe, der jüngere, Charles, 1541, im Alter von drei Jahren; beide Bildchen find in ihrer Art unübertrefflich; ferner die Portraits der Königin Katharina Howard und einer Lady Elifabeth Audley.

Das Portrait bildet faft Holbein's ausfchliefsliches Thätigkeitsgebiet in England. Für hiftorifche Bilder erhält er keine Beftellung, und er felbft erfindet nichts, weil er weifs, dafs ein folches Bild keinen Käufer haben würde. Nur zweimal bietet fich ihm die Gelegenheit feiner künftlerifchen Thätigkeit die Zügel fchiefsen zu laffen.

Im Mai 1533 übertrug ihm der Stahlhof die Feftdecoration, welche die deutfchen Kaufleute zur Feier der Krönung der Königin Anna Boleyn aufftellen wollten. Der Maler wurde hier bis zu einem gewiffen Grade felbft zum Dichter. Er ftellte den Parnafs dar, oben thronte Apoll, die Mufen priefen, jede nach ihrer Eigenart, die Königin, die Quelle Hippokrene liefs Rheinwein fliefsen. Die zeitgenöffifchen Berichte find über die gelungene Anordnung des Ganzen des höchften Lobes voll. Die Skizze zu diefer Compofition befindet fich heut in der Weigel'fchen Sammlung zu Leipzig. Holbein entfaltete in diefer, leider nur für den Genufs einiger Augenblicke beftimmten Decoration die ganze Herrlichkeit der Renaiffance, die damals in England noch etwas Neues war.

Vielleicht in Folge diefer fo trefflich geglückten Arbeit fanden fich die Kaufleute des Stahlhofs veranlafst, ihm noch zwei gröfsere Bilder zur Ausführung zu übertragen. Sie follten dem grofsen Saale der Gildhalle im Stahlhofe, wo die Rathsverfammlungen und Feftmahle ftattfanden, zum Schmuck dienen. Holbein wählte den Triumph des Reichthumes und den der Armuth, die er in lebensgrofsen Figuren auf Leinwand in Tempera ausführte. Nicht der fchneidende Gegenfatz zwifchen Arm und Reich aber bildet den Grundgedanken der beiden Triumphzüge, fondern vielmehr die endliche Verföhnung der focialen Gegenfätze. Beide, Reichthum und Armuth, führen an das gleiche Ziel, die Glückfeligkeit, wenn nur die Führer und Lenker die rechten find, wenn beim Reichthum nicht der Uebermuth, bei der Armuth nicht die Troftlofigkeit das Ziel verfehlen läfst.

Die Bilder erfreuten fich alsbald eines ausgebreiteten Rufes; Karl van Mander, Federigo Zucchero, der fie 1574 in London fogar copirte, find des Lobes voll. Leider find fie zu Grunde gegangen.

Eine Skizze zum Triumph der Reichthums befindet fich im Louvre. Die Copieen Zucchero's find wahrfcheinlich in Antwerpen 1561 geftochen worden; fie waren im vorigen Jahrhundert in Strafsburg, wo fie Mechel von Neuem geftochen hat, feitdem aber find fie gleichfalls verfchollen.

Sonft ift von hiftorifchen Compofitionen Holbein's in England nur noch eine Zeichnung bekannt, die fich früher beim Grafen Arundel befand (wo fie Hollar radirte), aber jetzt in Windfor aufbewahrt wird. Sie ftellt die Königin von Saba vor, welche dem Salomo Gefchenke bringt. Die Ausführung der leicht getufchten Silberftiftzeichnung ift vortrefflich.

Wir haben bereits auf die Verdienſte Holbein's um den Aufſchwung des Holzſchnittes während des Baſeler Aufenthaltes hingewieſen. In London bot ſich ihm in der erſten Zeit ſeines engliſchen Aufenthaltes keine Gelegenheit dar, Zeichnungen für den Formſchneider zu liefern. Als aber 1535 die erſte Bibelüberſetzung in engliſcher Sprache erſchien, deren Druck und Ausſtattung mit Holzſchnitten Chriſtoph Froſchover in Zürich beſorgte, da iſt es auch ſogleich Holbein, der die Zeichnung zu dem Titelblatte liefert. Wir ſehen auf demſelben Heinrich VIII. im vollen Königsornat auf dem Throne, umgeben von den höchſten geiſtlichen und weltlichen Würdenträgern des Landes; den Erſteren überreicht der König die Bibel. Auch die Randbilder des Titelblattes beziehen ſich auf Bibel und Evangelium. Noch lange muſsten übrigens auch die weiteren Zeichnungen des Künſtlers für den Holzſchnitt im Auslande geſchnitten werden, ehe ſich die Technik in England ſelbſt einbürgerte. Zu den ſchönſten Holzſchnitten aus dieſer Periode Holbein's gehört das Blatt, König Heinrich VIII. im Rathe, welches 1548 in Hall's Chronik erſchien. Des Künſtlers lange zurückgehaltener Unwille gegen die Prieſterherrſchaft hat in dieſen Arbeiten freien Raum gefunden, denn auch für England waren jetzt die Zeiten der reformatoriſchen Bewegung gekommen.

Die ſchärfſte Polemik gegen das Mönchsweſen legte er aber in die gezeichnete Folge der ſatiriſchen Paſſion, in welcher er alle Feinde Chriſti während ſeiner Leiden als katholiſche Geiſtliche und Mönche auftreten läſst. Die Blätter gingen anonym, die Darſtellungen waren zu frei, und die Grenzen des Erlaubten nicht immer innegehalten. Die Originale ſind verſchollen, aber Hollar hat ſie in ſechzehn Platten radirt und ſo dem Inhalt nach auf unſere Zeit gerettet.

Holbein's künſtleriſche Verdienſte muſsten bereits oft dem Könige zu Ohren gekommen ſein, wie er denn auch ſo manches von Holbein gemalte Bildniſs der am Hofe ſich aufhaltenden Würdenträger geſehen haben mag. War doch unſer Meiſter der erſte Portraitmaler jener Zeit in England! So konnte es nicht ausbleiben, daſs er nach der damaligen Sitte endlich vom Könige in ſeinen perſönlichen Dienſt als Hofmaler aufgenommen wurde. Doch iſt unbekannt, wer ihn bei Hofe empfohlen hat, vielleicht Cromwell oder Thomas Wyatt. Auch der Zeitpunkt ſeiner Ernennung läſst ſich nicht beſtimmen; es dürfte Ende 1535 oder Anfang 1536 geweſen ſein. Die Werke, die er in dieſer neuen Stellung ſchuf, zeigen ihn in ſeiner höchſten Reife; obgleich nur Portraitbilder, tragen ſie das hiſtoriſche Gepräge lebendig und deutlich an ſich. So insbeſondere gleich das erſte umfangreiche Bild, ein Wandgemälde, welches er in Whitehall ausführte, und das den König mit ſeinen Eltern und ſeiner dritten Gemahlin Jane Seymour in ganzer Figur darſtellte. Leider theilt dieſes Hauptwerk Holbein's das traurige Schickſal der Baſeler Rathsbilder, des Familienbildes More's und der Gemälde im Stahlhofe; es ging nämlich 1698 bei dem groſsen Brande zu Grunde. Als ſchwacher Erſatz befindet ſich in Hampton-Court eine Copie, die Karl II. von R. van Leemput anfertigen lieſs und ferner im Beſitz des Herzogs von Devonshire ein Stück des Originalcartons. Nichts kann Heinrich VIII.



Bildnifs eines Engländers.

Zeichnung in Deckfarben. Berlin, aus der Galerie Suermondt.

und die Gefchichte feiner Regierung bezeichnender illuftriren, als diefe Geftalt desfelben in ihrem ftolzeften und kühnften Selbftbewufstfein, wie fie das Jahrhundert in die Schranken ruft.

Noch ein zweites Mal hatte der Künftler Gelegenheit, den König in einer figurenreichen Compofition darzuftellen, nämlich wie diefer der Barbier- und Chirurgengilde den Freibrief verleiht; fie wird im Zunfthaufe aufbewahrt. Von



Bildnifs des Goldfchmieds Morett. Galerie zu Dresden.

Holbein's Hand ift heut wenig auf dem Gemälde zu kennen, einige Bildniffe höchftens dürften ihm angehören; der König felbft trägt nicht eine Spur von Holbein's Kunft. Das Werk, der letzten Lebenszeit des Künftlers angehörend, blieb wahrfcheinlich unvollendet und wurde fpäter von einem Maler ohne Verftändnifs zu Ende geführt.

Im kleinen Mafstabe als Miniatur mag der Maler den König mehrmals portraitirt haben, und wurden folche Bildniffe als Gefchenke verwendet. Er felbft überrafchte denfelben zum Neujahr 1539 mit einem Gefchenk, dem Bildniffe des jungen königlichen Prinzen. Wie fehr der König die Gabe zu fchätzen wufste, erhellt daraus, dafs er dem Maler einen goldenen Becher mit Deckel als Gegengefchenk gab.

Als Meifterwerke Holbein's müffen wir noch hervorheben ein Portrait der Königin Jane Seymour (im Belvedere) in vornehmer Haltung voll Feinheit und Milde des Ausdrucks, der Lady Vaux, des Simon George, der Lady Elifabeth Riche. Auf die einzelnen Zeichnungen in Windfor können wir füglich nicht näher eingehen, doch dürfen wir die in Deckfarben ausgeführte Capitalzeichnung nicht mit Stillfchweigen übergehen, die einen unbekannten Mann vorftellt und aus der Sammlung Suermondt in das Berliner Mufeum kam S. 76. Auf der Dresdener Holbeinausftellung ftritten zwei Portraits diefer Zeit um die Palme; es war das Bildnifs eines Unbekannten, im Befitz des Malers Milais, und das des Juweliers Hubert Morett, Eigenthum der Dresdener Bildergalerie S. 77.

Im Dienfte des Königs unternahm Holbein mehrere Reifen auf das Feftland, fo 1538 nach Brüffel, um dort die Prinzeffin Chriftina zu portraitiren, denn da Jane Seymour im Kindbette geftorben war, wurde diefe Prinzeffin für eine Heirath mit dem König in's Auge gefafst. In drei Stunden war Holbein mit dem köftlichen Bildniffe fertig, doch die Heirath zerfchlug fich aus politifchen Gründen. Noch einmal hatte er ein Brautportrait zu malen, das der Schwefter des Herzogs von Cleve, Anna, im Jahre 1539.

Das Jahr vorher (1538) berührte er auf einer Reife, deren Zweck nicht genau ermittelt ift, die Heimath. Am 12. September erfchien er »in Seide und Sammet gekleidet« in Bafel. Er ftand auf dem Gipfel feines Ruhmes und die Stadt beeilte fich, ihn mit Feftlichkeiten zu ehren. Um ihn wenigftens in der Zukunft dem Vaterlande wieder zu gewinnen, ertheilte man ihm fchriftlich eine Beftallung zum Maler und Baumeifter der Stadt. Nach zwei Jahren follte er des Königs Dienft verlaffen und heimkehren.

Im Herbfte begab fich Holbein auf die Heimreife nach England. Er follte Bafel nicht wieder fehen, denn als die zwei Jahre um waren und die Gefahr, ihn zu verlieren, fich König Heinrich zeigte, wufste diefer ihn durch reiche Auszeichnungen zu bewegen, in London zu bleiben. —

Es bleibt nur noch übrig einen Blick auf Holbein's reiche Thätigkeit für das Kunftgewerbe während feines englifchen Aufenthaltes zu werfen. Er arbeitete Entwürfe für die verfchiedenften Zweige desfelben aus, und man erkennt aus dem Reichthum der originellften und herrlichften Erfindungen, von denen er gleichfam überfprudelt, feine Liebe zum Gegenftande, feine Begeifterung für die Renaiffanceform. Wie herrlich erdacht find die Verzierungen der Dolchfcheiden, davon zwei mit Venus und Fortuna auch im Holzfchnitt erfchienen find! Weiter arbeitete er für Medailleure und Goldfchmiede: herrliche Mufter für Gefäfse, Becher, Pokale, Tafelauffätze, aus denen ein für Jahrhunderte reformatorifcher Geift weht, find in diefen Entwürfen des Meifters auf uns gekommen. Hollar hat uns mehreres der Art meifterhaft mit der Radirnadel wiedergegeben. Unter allen Gefäfs-Entwürfen Holbein's gebührt fchliefslich dem Feftpokal der Königin Jane die Krone, wie ihn die Federzeichnung in Oxford zeigt. Nicht minder intereffant und charakteriftifch ift der Entwurf zu einer Uhr für den König. Der Künftler konnte, was immer er mochte, in die Hand nehmen, alles erhielt durch ihn die Weihe der Kunft.


Entwurf zu einer Dolchscheide.
Herzogliche Bibliothek in Bernburg.

Im Herbst des Jahres 1543 wurde London von einer verheerenden Pest heimgesucht, deren Opfer höchst wahrscheinlich auch Holbein wurde. Am 7. October machte er sein Testament, und da schon am 29. October seine Hinterlassenschaft geregelt wurde, so muss er zwischen dem 7. und 29. October gestorben sein; ein genaueres Datum ist nicht festzustellen. Nach Basel mag die Nachricht seines Todes spät genug gekommen sein. Seine Familie befand sich daselbst in geregelten Umständen; im Herbst 1540 beerbte sie den Oheim Sigmund Holbein. Das Inventar nach dem Tode der Frau Elsbeth (1549) enthält Alles, worauf ein wohlgeordneter Hausstand damals den Hauptwerth legte, Betten, Linnen, Haus- und Silbergeräth. Des Künstlers beide Söhne sind Goldschmiede geworden, ein Nachkomme wurde 1787 in den Reichsritterstand erhoben. Bald verschwand in England jede äussere Spur seines Lebens. Lord Arundel, der ihm ein Monument setzen wollte, strengte sich vergeblich an, sein Grab zu finden.

Wenn wir zum Schlusse noch einmal das Leben Holbein's überblicken und uns den Meister in seiner äusseren Erscheinung, wie in seiner künstlerischen Gesammtthätigkeit vergegenwärtigen, so werden wir finden, dass er »ein ganzer Mann« in bester Bedeutung des Wortes war.

Als Künstler gehört er zu jener kleinen Zahl, die wir als Sterne erster Grösse am Kunsthimmel bewundern. Seine Zeichnung ist correct, jeder Strich genau darauf berechnet, das auszudrücken, was er sollte. Das Format ist keine Schranke für ihn; das lebensgrosse Gesicht bildet er mit den leichtesten Mitteln ebenso durch wie die kleinsten Köpfe, denen er durch den Contour allein den gehörigen Charakter zu geben versteht. Als Zeichner nimmt er zugleich den wohlthuendsten Antheil an der kunstgerechten Entwickelung des Holzschnittes. Es ist erstaunlich, mit wie geringen Mitteln er hier Grosses erreicht; seine Umrisse, einfache Schraffirung, das ist Alles. Dafür verlangt er auch vom Holzschneider ein correctes Eingehen auf seine Intentionen. Seine Bilder des Todes, seine Bibel werden stets die beste Schule für Xylographen sein und bleiben. Als Künstler überhaupt beherrscht Holbein vollkommen den Gesammtstoff; er ist in jedem

Genre gleich vollendet, gleich grofs; man mag die Kirchenmalerei, Scenen aus der Gefchichte, dem Alltagsleben und der Mythologie nehmen, oder das Portrait, die Landfchaft, die Architektur, das Stillleben, die Thierwelt berückfichtigen.

Von einem Stil in der Malerei kann man füglich bei ihm nicht reden dafs die Bildniffe der englifchen Periode fich von denen der früheren Zeiten; unterfcheiden, liegt nicht fo fehr in der Malweife, als in dem verfchiedenen Charakter der Dargeftellten. In der Regel führte er zu jedem Gemälde vorher eine Zeichnung aus, auf welcher er fich oft die Farben notirte, um die Perfon nicht durch viele Sitzungen zu ermüden. Den Grundton feiner Gemälde tönte er nach dem Gegenftande ab, und nach der darzuftellenden Perfönlichkeit gab er einer kühleren oder wärmeren Haltung den Vorzug.

Dagegen können wir leicht einen ftets wachfenden Fortfchritt feiner Kunft gewahren, bis er zu der Höhe gelangte, auf welcher Auffaffung und Durchführung nichts mehr zu wünfchen übrig laffen.

Dafs ein folcher Künftlerfürft wie eine hohe Leuchte daftand, deren Licht fich nach Ort und Zeit weithin ergofs, ift leicht einzufehen. Es ift die angeborne Kraft eines jeden Genies, das Schwächere anzuziehen und demfelben von feiner Macht mitzutheilen. Zwar hat Holbein keinen eigentlichen Schüler herangebildet, aber dennoch erfcheint er als verdienftvoller Lehrer der Nachwelt. Der Holzfchnitt ift ihm zu Dank verbunden, und für alle Fächer der Malerei, befonders der die Bildnifsmalerei, kann man fich bei ihm Raths erholen; für die Pflege und den Sieg der Renaiffance in Deutfchland hat er mehr wie felbft Dürer und deffen Schule geleiftet.



XV.

LUCAS VON LEYDEN.

Von

Adolf Rofenberg.

XVI.

QUENTIN MASSYS.

Nach einem von Herrn Prof. Lübke gütigft überlaffenen Fragment aus *Schnaafe's* Nachlafs, deffen »Niederländifchen Briefen« und eigenen Aufzeichnungen zufammengeftellt

von

Oscar Eifenmann.



Lucas von Leyden.

Geboren 1494 in Leyden, † ebenda 1533.

Eine geraume Zeit mufste vorübergehen, bevor die grofse Erfindung der Brüder van Eyck von Brügge und Gent, den glänzenden Metropolen des niederländifchen Handels, bis in das vom grofsen Verkehrswege abfeits gelegene Leyden drang. Erft feit der Mitte des fechzehnten Jahrhunderts gewann Leyden an Bedeutung. Während des voraufgehenden Jahrhunderts, in welches die Lebenszeit der beiden hervorragendften Künftler Leydens fällt, weift die Gefchichte der Stadt keine Ereigniffe von Bedeutung auf. Aber gerade die provinzielle Abgefchloffenheit Leydens mochte die Urfache fein, dafs fich hier eine Malerfchule originellen Charakters entwickelte, die fich unter den übrigen Schulen der Niederlande am unabhängigften von dem Einfluffe der van Eyck erhielt.

Nach dem Berichte Karels van Mander, des Gefchichtsfchreibers der niederländifchen Kunft, war Cornelis Engelbrechtfen, geboren 1468, der Erfte oder einer von den Erften, welcher zu Leyden fich der Oelfarbe bediente. Seine Erfcheinung tritt ganz unvermittelt in die Gefchichte der Kunft, da man nicht weifs, wer fein Meifter gewefen ift, und nach dem Untergang des gröfsten Theiles feiner Bilder »in der rafenden Sündfluth der Bilderftürmer« fich feine eigenthümliche Bedeutung fchwer feftftellen läfst. Nur ein gröfseres Altarwerk, welches der Meifter für die Klofterkirche tot Marien Poel unweit Leydens ausgeführt, wurde in das Rathhaus der Stadt gerettet und bietet fomit den einzig ficheren Anhaltspunkt für feine Charakteriftik.

Auf dem Mittelbilde ift der gekreuzigte Chriftus zwifchen den beiden Schächern dargeftellt, umgeben von den heiligen Frauen und anderen Perfonen

in weiter Landfchaft. Der linke Flügel zeigt das Opfer Abrahams, der rechte die Errichtung der ehernen Schlange, zwei altteftamentliche Vorgänge, die nach der chriftlichen Symbolik vorbildlich für den Opfertod des Erlöfers aufzufaffen find. Auf den Aufsenfeiten der Flügel ift die Geifselung und die Dornenkrönung Jefu dargeftellt. Auch die Altarftaffel mit dem todten Adam, aus welchem der Baum des neuen Lebens herauswächft, fteht in fymbolifcher Beziehung zum Ganzen. Für diefen tiefen dogmatifchen Sinn wird wohl der Domherr geforgt haben, der mit einer Aebtiffin auf der einen Seite der erwähnten Darftellung unter dem Schutze des heiligen Thomas kniet, während auf der anderen Seite fünf Nonnen von dem heiligen Auguftin der Gnade des Erlöfers empfohlen werden.

Nach der treffenden Charakteriftik, welche Schnaafe in feinen »Niederländifchen Briefen« von diefem Gemälde giebt, ift die Zeichnung weit entfernt von der heiteren Fülle und Rundung der Eyckifchen Schule. »Die Formen find hart und dürr, die Bewegungen haftig und eckig. Nur in der Frauengruppe neben der finkenden Maria ift ein Ausdruck des Weichen und des Rührenden, der vielleicht durch den Beiklang der Härte, welchen er zu überwinden hat, an Tiefe gewinnt. Die Zeichnung fchliefst fich eher an die der gleichzeitigen Oberdeutfchen als an die der Flamländer an und fteht zwifchen der Lebensfülle der Letzteren und der grofsartigen, mehr ftatuarifchen Auffaffung, die in der Kölner Schule noch traditionell erhalten war, in der Mitte. Es ift hier ein härterer Geift, welcher, im Gegenfatze gegen die mehr gemüthliche Weife der Eyckifchen Schule, früh einen verftändigen Ernft auch in die Kunft überträgt, der jedes einzelne nach Begriffs Weife ifolirt auffaffen und auf's Genauefte beftimmen will. Bei folcher Auffaffung müffen denn die freien Regungen, da fie nicht, wie es im Leben durch die Schnelle der Zeit gefchieht, durch eine mildere Behandlung mit dem Ganzen verfchmolzen werden, unharmonifch, hart und gewaltfam erfcheinen. Es liegt indeffen in der Schärfe, mit welcher dadurch das Einzelne heraustritt, ein gewiffer Reiz, der aber freilich nur fo lange dauert, als ein anderer mildernder Einflufs feine Einfeitigkeit verbirgt.« Mit diefer Härte und einfeitigen Befangenheit im übertriebenen Ausdruck des Charakteriftifchen, welche eine natürliche Folge des befchränkten Gefichtskreifes und einer auf fich felbft geftellten Kunftübung ift, fteht das Colorit in paffendem Einklang. Die Farben »find dunkel und kräftig, aber ohne heitere Mannigfaltigkeit, durchweg in braungelblichem Tone, glanzlos und wenig erfreulich.«

Ein anderes Bild, welches bisher den Namen Lucas von Leyden führte, hat man neuerdings als ein Werk des Engelbrechtfen erkannt. Es ftellt eine Schachpartie zwifchen einem Herren und einer Dame in Gegenwart von zehn Zufchauern dar und ift mit der Galerie Suermondt in das Berliner Mufeum gekommen. Das Bildchen ift nicht blofs als eines der früheften niederländifchen Genrebilder intereffant, fondern hauptfächlich deshalb, weil es der Charakteriftik, welche van Mander von dem Meifter giebt, treffend entfpricht. Er ift, fo fchliefst er die Biographie des Engelbrechtfen, ein trefflicher und tüchtiger Meifter gewefen, der neben feinem grofsen Geifte und feiner Handfertigkeit grofse Mühe auf feine Werke verwendete und ihnen auch mit artigen Verzierungen ein

wohlgefälliges Aeuſsere zu geben wuſste. Auch hat er ausnehmend die Ausbildung der Affecte und menſchlichen Gemüthsbewegungen wahrgenommen, wie die Alten thaten«. Dieſe »Ausbildung der Affecte« zeigt ſich in bewunderungswürdiger Weiſe im Geſichtsausdruck der zehn Perſonen, welche mit geſpannter Aufmerkſamkeit den Wendungen des Spieles folgen.



Heilige Familie. (Nach einem Kupferſtiche.)

In dem Antlitze des Einen der Umſtehenden ſteigert ſich die Aeuſserung des Unwillens über einen falſchen Zug bis zu einem faſt tragiſchen Pathos, und auch die Uebrigen machen, nach dem treffenden Vergleiche Woltmanns, ſo ernſte, tragiſche Geſichter, als ob ſie nicht um einen Spieltiſch, ſondern um den Leichnam des todten Heilands verſammelt wären. Auch das Lob eines guten Zeichners, welches ihm van Mander ertheilt, rechtfertigt ſich hier in der Schärfe der Umriſſe, in dem verſtändigen Faltenwurfe der Gewänder und in der plaſtiſchen

Modellirung des Fleifches. In der Farbe ift, wie auf dem Leydener Gemälde, der bräunliche Ton vorherrfchend.

Cornelis Engelbrechtfen ftarb im Jahre 1533 zu Leyden. In den lateinifchen Verfen, welche feinem von Hieronymus Cock geftochenen Bildniffe beigefügt find, wird ihm zur befonderen Ehre angerechnet, dafs die Blume der Maler, Lucas von Leyden, ihn als Meifter verehrt. —

Diefer, mit feinem vollen Namen Lucas Jacobsz, wurde Ende Mai oder Anfangs Juni d. J. 1494 in Leyden geboren. Den erften Unterricht erhielt er bei feinem Vater Hugo, der felbft ein tüchtiger Maler war. Lucas war ein eifriger, lernbegieriger Schüler. Bis tief in die Nacht hinein fafs er über feinen Zeichnungen und übte fich unabläffig in feiner Kunft. Die Mutter, um die Gefundheit des Knaben beforgt, mufste ihn oft zur Ruhe mahnen, oder fie fetzte gar feiner übergrofsen Thätigkeit ein Ziel, indem fie ihm zur Nachtzeit das Licht entzog. Neben der Malerei in Oel und Wafferfarben betrieb er die Glasmalerei und befonders die Kupferftecherkunft mit folchem Eifer, dafs er bereits im Alter von neun Jahren feine erften Kupferftiche veröffentlichte. — Wenngleich diefe Erzählung faft unglaublich klingen mag, fo ift doch fo viel ficher, dafs die früheften datirten feiner Kupferftiche, von 1508, bereits fo vorgefchritten in der Technik find, dafs man eine längere Uebung in diefer Kunft fchlechterdings vorausfetzen mufs. Nach dem Berichte des van Mander foll er das Kupferftechen von einem gewiffen Harnaffen und von einem Goldfchmiede erlernt haben, und in der That übten die wenigen Kupferftecher damaliger Zeit, von denen wir Kunde haben, das Goldfchmiedehandwerk. Franz von Bocholt und Ifrael von Meckenen, der gleichfalls in Bocholt lebte, Alart du Hameel, der nach Hieronymus van Aeken in Herzogenbufch in Kupfer ftach, bezeichnen ungefähr die Epoche der Kupferftecherkunft, in welche die Lehrzeit des Lucas von Leyden fällt, ohne dafs man fagen darf, dafs Letzterer von einem der genannten Künftler irgend welchen Einflufs erfahren hätte. Auch der Meifter, welcher feine Stiche mit dem Namen »Zwott« bezeichnete, würde zu diefer Gruppe gehören, wenn unter Zwott die Stadt Zwolle in Ober-Yffel zu verftehen ift. Mehr Verwandtfchaft mit Lucas hat fein älterer Zeitgenoffe Alart Claeffen, eine im Uebrigen höchft problematifche Perfönlichkeit. Wir wiffen nur, dafs er in Utrecht, alfo ganz in der Nähe von Leyden, gelebt hat. Die erfte Jahreszahl, die wir auf einem feiner Stiche finden, ift 1502.

Wann Lucas in die Werkftatt des Cornelis Engelbrechtfen eingetreten ift, läfst fich ebenfalls nicht feftftellen. Dafs es fehr frühzeitig gefchehen, fcheint eine Erzählung zu beweifen, nach der er im Alter von zwölf Jahren bereits grofse Fertigkeit in der Malerei befeffen haben mufs. Er malte nämlich für den Herrn von Lockhorft, denfelben, welcher auch Meifter Cornelis befchäftigte, die Legende des heiligen Hubert in Wafferfarben auf Leinewand, wofür er von feinem Auftraggeber fo viel Goldftücke erhielt, als er Jahre zählte.

Mit dem Jahre 1508 beginnt die Reihe feiner datirten Kupferftiche. Das grofse Blatt, welches die Ermordung eines Mönches durch den trunkenen Muha-

med darftellt, beftätigt durchaus den Bericht des van Mander über die erftaunlich frühe Reife des Knaben. Einige feiner Kupferftiche laffen fich auf Grund der technifchen Behandlung fogar noch weiter zurückdatiren und geben dadurch einen authentifchen Beweis von der aufserordentlichen Frühreife ihres Urhebers.

In der Werkftatt des Cornelis arbeiteten neben Lucas zwei Söhne des Meifters, von denen der eine, Pieter, ein gefchickter Glasmaler war. Von ihm erlernte Lucas feine Kunft und brachte es auch darin zu grofser Fertigkeit. Der Maler Heinrich Goltzius (1558—1616) befafs eine Glasmalerei von feiner Hand, welche den Empfang David's durch die Jungfrauen darftellt. Saenredam ftach diefe Compofition in Kupfer mit ziemlich getreuer Wiedergabe des originalen Stiles. Zur Rechten des Befchauers fteht der jugendliche David, das Haupt des Goliath auf einem langen Schwerte emporhaltend. Mehrere reich gekleidete Frauen mit federgefchmückten Baretts auf den Köpfen begrüfsen den Sieger mit Gefang und Lautenfpiel.

Zwei andere Bilder ähnlichen Inhalts, welche Saenredam gleichfalls in Kupfer ftach, mögen Pendants zu jenem Glasgemälde gebildet haben. Das eine ftellt die Ermordung des Holofernes durch Judith, das andere die Tödtung des Feldhauptmanns Siffera durch Jael dar.

Man glaubt auch, dafs die von fchönen Bordüren umgebenen Paffionsbilder in rundem Format, welche die Jahreszahl 1509 tragen, Entwürfe zu Glasgemälden find. — Auch der Vater des Lucas betrieb die Glasmalerei. Noch im Jahre 1764 fah man von ihm bemalte Glasfcheiben mit Scenen des alten und neuen Teftamentes in der St. Petersabtei zu Gent, in der Kapelle hinter dem Chor.

Etwa um 1515 heirathete Lucas ein Mädchen aus der Familie Bofchhuizen, welche ihm eine anfehnliche Mitgift zubrachte. Seine günftigen Vermögensverhältniffe mögen den Plan, die kleine Provinzialftadt Leyden mit einem verkehrsreicheren und bedeutenderen Orte zu vertaufchen, zur Reife gebracht haben. Er fühlte fich im Vollbefitz eines nicht gewöhnlichen Talentes und wollte dasfelbe in möglichft weiten Kreifen zur Geltung bringen. Seine Wahl fiel auf das blühende und gewerbthätige Antwerpen, den Mittelpunkt des niederländifchen Handels damaliger Zeit. Dort liefs fich im Jahre 1521 ein »Lucas de Hollandere scildere« d. h. Maler in die Gilde des heiligen Lucas aufnehmen, der ohne Zweifel mit unferem Meifter identifch ift.

In Antwerpen befuchte Albrecht Dürer den grofsen Kunftgenoffen und wurde von demfelben auf das Freundlichfte bewirthet. »Mich hat zu Gaft geladen Meifter Lucas,« fo erzählt er im Tagebuche feiner Niederländifchen Reife, »der in Kupfer fticht. Ift ein kleines Männchen und gebürtig von Leyden aus Holland, der war zu Antwerpen.« Nach dem letzten Zufatze Dürers läfst fich allerdings bezweifeln, ob Lucas wirklich in Antwerpen anfäfsig war oder dort nur einen vorübergehenden Aufenthalt genommen hatte.

Zum Dank für die freundliche Aufnahme portraitirte Dürer feinen Wirth mit dem Stifte. Schliefslich taufchte er alle bis dahin erfchienenen Kupferftiche des Lucas für einen Theil feiner eigenen Blätter im Werthe von acht Gulden ein. Wenn fchon diefer freundfchaftliche Verkehr zwifchen den beiden grofsen Meiftern die Rivalität zwifchen ihnen, von der Vafari erzählt, unwahrfcheinlich macht,

ſo ſtellt ſich dieſelbe vollends als erdichtet heraus, wenn man die darauf bezüglichen Angaben des Vaſari einer Prüfung unterzieht. Danach hätte Dürer den groſsen Stich mit Ritter, Tod und Teufel in Concurrenz mit der Geſchichte des Virgil von Lucas von Leyden geſtochen. Dieſes Blatt trägt aber die Jahreszahl 1525, während das Dürer'ſche zwölf Jahre früher entſtanden iſt. Aehnlich verhält es ſich mit der Paſſion, welche Lucas geſtochen haben ſoll, um mit Dürer zu rivaliſiren. Hier beträgt der Zeitunterſchied neun Jahre.

Lange ſcheint der Aufenthalt des Lucas in Antwerpen nicht gewährt zu haben. Denn im folgenden Jahre malte er ein Madonnenbild, welches in den Beſitz des Edelmannes Frans Hoogstraet kam. Van Mander ſah es in deſſen Hauſe bei Leyden, und es iſt demnach anzunehmen, daſs Lucas noch im Jahre 1522 wieder nach ſeiner Vaterſtadt zurückkehrte. — Zur Zeit des van Mander kaufte es Kaiſer Rudolf II. Später kam es in die Pinakothek zu München. Es war urſprünglich ein Diptychon, wie aus der Schilderung van Mander's erſichtlich iſt, und wurde erſt nachträglich zu einer Tafel umgeſtaltet.

Die Madonna ſitzt mit dem Kinde auf einem Throne in einer offenen Halle. Das Kind hält eine Weintraube mit einer herabhängenden Ranke in der Hand, eine Anſpielung auf das Wort Chriſti: Ich bin der rechte Weinſtock. Von rechts naht ſich der Stifter, eine lebendige Portraitfigur, in betender Stellung. Die h. Magdalena weiſt ihn auf den kleinen Heiland hin. Die Figuren ſind bis zu den Knieen ſichtbar. Auf der Auſsenſeite iſt die Verkündigung dargeſtellt. — Das Bild trägt neben der Jahreszahl 1522 das Monogramm (L) des Meiſters.

Die fleiſsige Ausführung des Bildes rechtfertigt vollkommen das Lob, welches van Mander der raſtloſen Thätigkeit unſeres Lucas ſpendet. Um über dem Kupferſtechen nicht die Geſchicklichkeit des Malers zu verlieren, ſoll er nämlich unabläſſig den Pinſel geführt haben. Auch iſt der fahle Fleiſchton des Bildes für ihn charakteriſtiſch, während er in den übrigen Farben, beſonders im Roth, kräftigere Töne anzuſchlagen wuſste.

Van Mander zählt eine ganze Reihe von Bildern in Oel und Waſſerfarben auf, von denen leider keines mehr erhalten iſt. — Zu Amſterdam in der Calverſtraet ſah man ein ſolches mit den Kindern Iſrael, die um das goldene Kalb tanzten und bankettirten. Das Werk wurde ſpäter von unverſtändiger Hand verdorben. — Unter dem Einfluſſe des holländiſchen Klimas litten mehrere Bilder in Waſſerfarben, welche die Geſchichte des Joſeph darſtellten und ſich im Hauſe eines Brauers zu Delft befanden. Beſonders wird darunter die Scene im Gefängniſs mit dem Mundſchenken und dem Bäcker hervorgehoben. Da Lucas die Geſchichte des Joſeph in Kupfer geſtochen hat, iſt aber die Echtheit dieſer Bilder zweifelhaft, wie überhaupt bei allen, in Galerien vorhandenen Gemälden, die mit Kupferſtichen des Lucas übereinſtimmen, die Urheberſchaft deſſelben von vornherein auszuſchlieſsen iſt. — Eine Darſtellung in Waſſerfarben »Elieſer erhält am Brunnen von Rebekka zu trinken« mit ſehr hübſchen Frauen und Mädchen in einer ſchönen Landſchaft befand ſich im Hauſe eines Herrn van Sonneveldt. — Der Maler Bartholomäus Ferreris in Leyden beſaſs ein kleines Marienbildchen. — Auch gab es einige, ſehr lebensvolle Bildniſſe von Lucas. Eines derſelben ſah man in Leyden bei dem Bürgermeiſter Claes Ariaensz. — Der italieniſche Kunſt-

fchriftfteller Baldinucci erwähnt ein Portrait Ferdinands von Oefterreich, welches den Erzherzog, von der Seite gefehen, mit einem Barett auf dem Kopfe, in dem jugendlichen Alter von elf Jahren darftellte, demnach im Jahre 1513 gemalt fein mufste. Es befand fich im vorigen Jahrhundert im Palafte des Grofsherzogs von Toscana. — Ein echtes Bildnifs von der Hand des Lucas ift bis auf unfere Zeit gekommen und wird im Augufteum zu Oldenburg aufbewahrt.

Das frühefte aller erhaltenen Bilder ift nach dem Urtheile Waagens ein Flügelaltar im Mufeum zu Antwerpen. Auf dem Mittelbilde thront die Madonna mit dem Kinde von vier Engeln umgeben, von denen zwei muficiren. Auf den Flügeln fieht man den Kampf des h. Georg mit dem Drachen und den h. Chri-



Chriftus mit Magdalena. (Nach einem Kupferftich.)

ftoph, der den kleinen Erlöfer durch das Waffer trägt. Schon auf diefem Bilde zeigen fich feine bizarren Eigenthümlichkeiten, welche fich aus der weiteren Ausbildung der einfeitigen Richtung feines Meifters ergaben. Auch der braune Fleifchton weift noch den Einflufs des Engelbrechtfen auf.

Daran fchliefst fich der Zeit nach ein Bild der Galerie Liechtenftein zu Wien, welches die Einfiedler Antonius und Hilarion in der Wüfte darftellt. Sie äufsern ihre Verwunderung über den Raben, der ihnen Brod bringt. Im Hintergrunde der fein durchgebildeten Landfchaft fieht man eine felfige Grotte und andere Einfiedler.

Das berühmtefte feiner Werke ift das jüngfte Gericht im Zimmer des Bürgermeifters auf dem Rathhaufe zu Leyden. Es befand fich urfprünglich in der Peterskirche und wurde zur Zeit des Bilderfturms (1566) an feinen jetzigen Auf-

bewahrungsort verfetzt. — Trotzdem man im Laufe der Zeit mehrfach hohe Summen für diefes Gemälde bot, hielten die Leydener an dem einzigen Vermächtniffe ihres grofsen Mitbürgers feft. Nur hat leider diefes Bild durch eine Reftauration fo bedeutend gelitten, dafs fich über das urfprüngliche Colorit kein Urtheil mehr abgeben läfst. Diefe Reftauration, welche fich nur auf das Mittelbild erftreckte, wurde im Jahre 1807 vorgenommen, als in Folge der bekannten Pulverexplofion ein Stück Farbe abgefallen war. Oben fieht man den thronenden Chriftus als Weltrichter von Apofteln und Heiligen umgeben. Unter diefer Gruppe fchweben mehrere Engel. Den Hintergrund nimmt eine grüne Fläche ein, mit wenigen nur angedeuteten Figuren, welche die Auferftandenen darftellen follen, die von Engeln und Teufeln empfangen werden. Nur im Vordergrunde find einige forgfältig ausgeführte Gruppen fichtbar, aber in fo kleiner Zahl, dafs die Compofition dürftig und leer erfcheint. Dagegen verdient die Zeichnung volles Lob. Es fcheint dem Künftler überhaupt nur darauf angekommen zu fein, Beifpiele feiner Fertigkeit in der Zeichnung und Modellirung des nackten Körpers darzulegen. Er unterfcheidet fich darin vortheilhaft von feinen flämifchen Vorgängern und bildet mithin auch in diefer Beziehung ein wefentliches Glied in der Entwickelung der niederländifchen Malerei. — Auf dem einen Seitenflügel ift die Hölle dargeftellt. Man fieht aber nur durch ein geöffnetes Thor in ein Flammenmeer mit den Verdammten. Unter diefen find befonders zwei Frauen hervorzuheben, die für die überrafchende Körperkenntnifs des Malers zeugen. »Die Eine wird von einem böfen Geifte bei den Haaren gezogen, die Andere liegt am Boden, während ein Teufel fie am Fufse fortfchleppen will, mit den Händen verzweiflungsvoll in die Erde fich einwühlend und ihr noch immer fchönes, bleiches Geficht dem Befchauer zuwendend« (Schnaafe). — Der andere Flügel zeigt den Aufenthaltsort der Seligen, matte bleiche Geftalten, denen es an der Freude und Seligkeit, an der innigen Andacht fehlt, wodurch fich ältere Darftellungen diefer Art fo vortheilhaft auszeichnen. Einer folchen Aufgabe war der Meifter nicht gewachfen. Leben und Bewegung vermochte er feinen Gebilden wohl zu verleihen, aber er war nicht im Stande ein tieferes Seelenleben, zarte Regungen des Gemüthes zum Ausdruck zu bringen. Die Köpfe feiner Figuren, felbft die Bildniffe, find durchweg leer, nüchtern und gleichgiltig im phyfiognomifchen Ausdruck. Es mag diefer Mangel in der frühzeitigen Reife des Meifters, der vielleicht felbft zu keiner Vertiefung des Charakters gelangen konnte, und in feinen einfeitigen Beftrebungen begründet fein.

Auf den Aufsenfeiten der Flügel fieht man die Apoftel Petrus und Paulus in Landfchaften fitzen. Sie find forgfältiger und weniger decorativ gemalt, als man es fonft auf äufseren Flügelbildern findet. Auch ift die Farbe hier am beften erhalten. Der Paulus ift würdig im Charakter und edel in Stellung und Gewandung.

Für das künftlerifch Vollendetfte feiner Werke hält Waagen einen Flügelaltar, damals im Befitze des Kunfthändlers Laneuville zu Paris, auf welchem die Errichtung der ehernen Schlange dargeftellt ift. »Die fehr reiche Compofition zerfällt in viele Gruppen von aufserordentlicher Lebendigkeit und trefflicher Zeichnung, die Färbung ift von feltner Kraft und Klarheit, die fehr ins Einzelne gehende Ausführung von bewunderungswürdiger Meifterfchaft. Kein anderes Bild recht-

fertigt fo fehr den grofsen Ruf, welchen der Künftler in feiner Zeit genofs, als diefes«.

Von den in Leimfarben auf Leinwand ausgeführten Bildern, deren er nach van Mander mehrere gemalt hat, läfst fich eines in der Sammlung der Akademie der Künfte in Wien nachweifen. Es ftellt die befonders von altflämifchen Meiftern behandelte Sage von der Sibylle dar, welche dem vor ihr knieenden Kaifer Auguftus die in der Luft erfcheinende Madonna mit dem Chriftuskinde zeigt. Der Ausdruck der Köpfe ift hier tiefer und geiftreicher als gewöhnlich. Die Farben find jedoch verblichen.

Auch die herzogliche Galerie zu Darmftadt befitzt ein echtes, bezeichnetes Bild des Meifters, welches die Madonna mit dem Kinde im Freien von Engelknaben umringt darftellt.

Einen heiligen Hieronymus, der fich in der Wüfte kafteit, befitzt die Gemäldegalerie des Berliner Mufeums. Das Bild ift befonders durch die tadellofe Erhaltung ausgezeichnet und mag bald nach 1516 entftanden fein. Diefes Datum ergiebt fich nämlich aus einem mit 1516 bezeichneten Stiche, welcher denfelben Gegenftand darftellt. Aber die Anordnung des Bildes weicht dermafsen von der des Stiches ab, dafs man Letzteren als eine Vorftudie zu dem Bilde betrachten kann. Ein Vergleich beider Werke beweift zugleich, wie Lucas verfuhr, wenn er frühere Compofitionen fpäter wieder verwendete. Während die nach feinen Stichen gemalten Bilder fich fklavifch an das Vorbild halten oder höchftens im Beiwerk kleine Abweichungen zeigen, befafs der Maler des Berliner Bildes das vollfte Verftändnifs für den geiftigen Gehalt und den künftlerifchen Werth des Stiches. Was an diefem gut und treffend war, nahm er in das Bild hinüber, was fich nach reiflicher Prüfung als unzulänglich oder als ftrengeren Compofitionsgefetzen widerfprechend erwiefen hatte, arbeitete er nach befferer Einficht um. Ein folches Verftändnifs für die Schwächen und Vorzüge eines Werkes kann nur der Schöpfer deffelben befitzen. Er kann es nur durch ein tiefes Eindringen in das Werk erreicht haben, und einer folchen Mühe unterzieht fich ein blofser Copift nicht. Deshalb wird man keinen Zweifel an der Echtheit des Bildes erheben können, vielmehr fie gerade durch den Vergleich mit dem Stiche beftätigt finden. —

Durch feine Heirath mit einem begüterten Mädchen war Lucas, wie oben berichtet worden, in günftige Verhältniffe gekommen. Auch feine Arbeiten wufste er gut zu verwerthen, und fo befchlofs er, den Grabftichel und den Pinfel einmal ruhen zu laffen und feine Kunftgenoffen in den Niederlanden zu befuchen. Er kaufte eine verdeckte Barke, die er mit allen Bedürfniffen für die Reife wohl verfah, und fuhr auf den Canälen von Leyden nach Rotterdam. Diefe Reife fällt in das Jahr 1527. Nach Verlauf von mehreren Tagen landete das Schiff an der Infel Walcheren. Der Befitzer ftieg aus und begab fich nach der Stadt Middelburg, wo er ein prächtiges Gaftmahl für 60 Gulden anrichtete und den berühmten Jan Goffaert, genannt van Mabufe, und die andern Maler dazu einlud. Lucas war in gelbe Seide gekleidet und glaubte Alle durch fein koftbares Gewand zu übertreffen. Aber der prachtliebende Mabufe, obwohl er minder begütert als Lucas war, zeigte fich in einem Kleide von Goldbrokat.

Lucas forderte ihn auf, an feiner weiteren Reife Theil zu nehmen, und fo zogen die berühmten Männer von Stadt zu Stadt, durch Antwerpen, Gent, Mecheln u. f. w. Ueberall gaben fie den Malern glänzende Fefte und Gaftmähler.

Von diefer Reife kehrte Lucas mit einer Krankheit behaftet zurück, die ihn auf ein langwieriges Siechbett warf. Er felbft glaubte von einem eiferfüchtigen Maler vergiftet zu fein. In der That aber zog fich der kleine fchwächliche Mann, wahrfcheinlich in Folge der feuchten Luft auf den Canälen, ein fchleichendes Zehrfieber zu, welches allmälig feine Lebenskräfte aufrieb. Dürer hatte fich auf feiner niederländifchen Reife eine ähnliche Krankheit zugezogen, die ihn nie wieder verliefs. »Und da ich in Seeland war, fo erzählte er felbft in feinem Tagebuche, da überkam mich eine wunderliche Krankheit, von der ich nie von keinem Mann gehört, und diefe Krankheit hab ich noch«.

Trotzdem Lucas an das Lager gefeffelt war, hörte er nicht auf zu fchaffen. Er erfand Vorrichtungen, welche ihm erlaubten, im Bette zu malen und zu ftechen. In diefe Zeit fällt nach van Mander das »Ausnehmendfte und Schönfte feiner Werke«. Es ftellt die Heilung des Blinden von Jericho nach dem 18. Capitel des Lucasevangeliums dar, eine figurenreiche Compofition in weiter Landfchaft. Man fah in dem Antlitze Chrifti eine aufrichtige Einfachheit und Sanftmuth und die herzliche Neigung ausgedrückt, dem Blinden die Wohlthat der Heilung zu erweifen. An dem Blinden, der von einem Knaben herbeigeführt wird, war befonders natürlich dargeftellt, wie er tappend die Hand vor fich hinftreckte. Schön war auch der landfchaftliche Hintergrund behandelt. In ihm fpielte eine zweite Scene mit kleinen Figuren, wie Chriftus vergebens Früchte an dem unfruchtbaren Feigenbaum fucht. Auf den Flügeln waren ein Mann und eine Frau, wahrfcheinlich die Stifter des Bildes, welche Wappen hielten, dargeftellt; dabei die Jahreszahl 1531. Es war das Letzte feiner Werke in Oelfarben und wurde im Jahre 1602 von dem Maler Heinrich Goltzius zu Harlem um einen hohen Preis erworben. Gegenwärtig befindet es fich in der Sammlung der Ermitage zu Petersburg.

Die einzige Tochter des Meifters hatte einen gewiffen Damiffen geheirathet. Neun Tage vor dem Tode ihres Vaters gebar fie einen Knaben, der fogleich nach der Geburt getauft wurde. Bei der Rückkehr der Familienmitglieder aus der Kirche fragte der Grofsvater, auf welchen Namen man den Knaben habe taufen laffen, und als man ihm erwiderte, dafs nach feinem Tode ein zweiter Lucas von Leyden zurückbleiben werde, wandte er fich betrübt über diefe ungefchickte Antwort ab. Der reizbare Kranke glaubte, er lebe feiner Familie zur Laft, und fie wolle feiner bald entledigt fein. Zwei Tage vor feinem Tode liefs er fich in den Garten bringen, um noch einmal fich an den Reizen der Natur und am Sonnenlichte zu erfreuen. Er ftarb im Jahre 1533, im neun und dreifsigften feines Lebens. Seine letze Arbeit war der Stich einer kleinen Pallas. Man fand die Platte faft vollendet auf feinem Todtenbette.

Der Enkel rechtfertigte keineswegs die Hoffnungen, die man auf ihn gefetzt hatte. Er war ein durchaus mittelmäfsiger Maler und ftarb im Jahre 1604 in Utrecht. Bedeutender fcheint fein Bruder, Jan de Hoog, gewefen zu fein.

Er war gleichfalls Maler und Kammerherr Heinrich's IV. von Frankreich. Er ſtarb zu Paris im Jahre 1615.

Nur wenige Bilder ſind uns, wie wir geſehen, von der Hand des Lucas erhalten, und dieſe Seite ſeiner Kunſt war auch am wenigſten geeignet, ihm den auſserordentlichen Ruhm bei ſeinen Zeitgenoſſen zu verſchaffen, den er wirklich



Der Zahnarzt. (Nach einem Kupferſtiche.)

beſaſs. Die Gröſse des Lucas beruht auf ſeinen Kupferſtichen. Im Kupferſtich rang er mit Albrecht Dürer um die Palme, wenn auch, wie wir geſehen haben, von einer Concurrenz im eigentlichen Sinne nicht die Rede iſt, und man wird nicht anſtehen, ihm die nächſte Stelle nach dem groſsen Deutſchen zuzuweiſen.

Wenn wir die Erzählung des van Mander, nach der Lucas ſeinen erſten Kupferſtich im Alter von neun Jahren veröffentlichte, auf Treu und Glauben hinnehmen, ſo würde ſich die Zahl der 170 uns erhaltenen Kupferſtiche auf 30 Jahre vertheilen. Die Früheſten ſeiner datirten Arbeiten tragen jedoch erſt die Jahreszahl 1508 und nur äuſserſt wenige der Erhaltenen laſſen auf eine ältere

Entſtehungszeit ſchlieſsen. Demnach würde Lucas in jedem Jahre etwa ſieben Kupferſtiche angefertigt haben, eine wahrhaft erſtaunliche Zahl, wenn man die ungewöhnliche Gröſse des Formats einzelner Blätter und die faſt peinliche Sorgfalt berückſichtigt, mit der alle ausgeführt ſind. Er legte auch, wie uns berichtet wird, groſsen Werth auf vorzügliche Abdrücke ſeiner Stiche. Wenn ſie ihm nicht gefielen, warf er oft groſse Maſſen in das Feuer.

In den wenigen Blättern der erſten Periode ſeines Schaffens, welche mit dem Jahre 1508 abſchlieſst, zeigt ſich noch deutlich die ſeltſame Befangenheit der älteren Zeit. Sie harmonirt vortrefflich mit der auſserordentlich zarten Linienführung und der geringen Anwendung maleriſcher Mittel. In den Köpfen trifft man noch den wohlbekannten Typus der Eyck'ſchen Schule, die in die Breite gezogenen Augen, die lang herabgeſenkten Augenlider, das ſpitze Kinn und die rundliche Stirn. Die Bewegungen ſtehen in ihrer Feierlichkeit und Abgemeſſenheit gleichfalls noch unter dem Einfluſs der Alten, der ſich auch in der verzwickten Stellung und ſtiefmütterlichen Behandlung der Extremitäten kundgiebt. Auf der anderen Seite weiſs Lucas auch die Vorzüge der älteren Schule ſich anzueignen. Wir finden auf dieſen Stichen die tiefe Andacht, die ſeelenvolle Innigkeit und die kindliche Naivetät der Geſtalten auf den alten Gemälden im vollen Umfange wieder. Später, als Lucas das Hauptgewicht auf die Zeichnung und auf die Form legte, hat er die inneren Regungen der Seele nicht mehr ſo ergreifend zum Ausdruck gebracht. In dieſe Zeit gehören ein Blatt mit Adam und Eva unter dem Apfelbaume, Abraham, der die Hagar verſtöſst, ein auſserordentlich ſeltenes Blatt, welches ſchon zur Zeit des J. von Sandrart, alſo in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, von dem ſchwediſchen Geſandten von Spiring mit 500 Gulden bezahlt wurde, eine Darſtellung der Ruhe auf der Flucht nach Aegypten und eine heilige Familie am Fuſse eines Baumes (ſ. S. 5). Dieſes Blatt nimmt in der Tiefe und Innigkeit des Ausdrucks ohne Zweifel die erſte Stelle unter den Stichen des Lucas ein. Aber die hölzernen und unbeholfenen Bewegungen weiſen es einer Zeit zu, in welcher der Spiritualismus noch unumſchränkt herrſchte und die freie Schönheit der Form und die Lebendigkeit der Bewegung noch unter ſeinem Banne lag. Auch der Evangeliſt St. Lucas, welcher im langen Talare der Gelehrten auf ſeinem Symbole, dem Ochſen, ſitzt und an ſeinem Evangelium ſchreibt, rührt aus dieſer Zeit her. Vor lauter Andacht hat er die Augenlider tief über die Augen geſenkt, ſo daſs man eher geneigt iſt, ihn für eingeſchlafen, als mit einer geiſtigen Arbeit beſchäftigt zu halten. Ein Paar Genrebilder ſind gleichfalls hier zu nennen. Ein Mann mit einer Fackel umfaſst eine Frau, wahrſcheinlich eine Scene aus einem Fackeltanz, ein nackter Knabe bläſt auf einem Horn, während im Hintergrunde zwei Knäblein nach der Muſik tanzen. Ein Pilgerpaar, welches in einer Landſchaft ſitzt, erregt noch deshalb beſonderes Intereſſe, weil es im Charakter eine auffallende Verwandtſchaft mit gewiſſen Genrebildern zeigt, welche von Quentin Maſſys und ſeiner Schule ausgingen und in denen ſich beſonders der ältere Pieter Brueghel auszeichnete. Ein anderes Blatt, welches einen Herrn darſtellt mit einem Falken auf der Fauſt, der mit einer Dame promenirt, deutet man auf den Kaiſer Maximilian und Maria von Burgund. Das Hauptblatt dieſer Periode, welches bereits

den jungen Künftler im Vollbefitz der Kupferftichtechnik zeigt, behandelt eine Sage aus dem Leben Muhameds. Einer feiner Krieger hätte den Einfiedler Sergius, bei welchem fich der Prophet öfter Rath holte, aus Verdrufs über die langen Unterredungen, getödtet, als fich Beide einft beraufcht hatten, und legte das blutige Schwert dem fchlafenden Muhamed in die Hand. Als diefer erwachte, verbot er in der Meinung, er hätte den Frevel in der Trunkenheit verübt, fortan feinen Anhängern den Genufs des Weines. Der Söldner naht fich vorfichtig und legt dem Schlafenden das blofse Schwert auf das Knie. Im Hintergrunde dehnt fich eine weite Landfchaft aus, in der fich bereits die gerühmte Meifterfchaft des Lucas auf diefem Gebiete kundgiebt.

Die Paffion in rundem Format, welche die Jahreszahl 1509 trägt, bezeichnet eine zweite Periode in der Führung des Grabftichels fowohl als in der Charakteriftik und Zeichnung der Figuren. Unterfetzte, derb knochige, plumpe Geftalten mit häfslichen, dicken Köpfen treten uns hier entgegen. Alles Schöne und Gefällige ift dem Bizarren und Unförmlichen zu Liebe aufgeopfert. Dafür ift die Zeichnung allerdings bei weitem ficherer geworden. Waffen und Kleidungsftücke find mit grofser Liebe durchgeführt. Die Führung des Grabftichels hat an Breite und malerifcher Wirkung gewonnen. Die Schatten find kräftiger geworden und die Lichter fpärlicher aufgefetzt. Die Arbeit entbehrt nicht grofsartiger Motive; aber hinter dem Effect ift die alte Tiefe der Auffaffung und die feelenvolle Sprache des Gemüths verloren gegangen. — Unter den Stichen diefer Zeit feien eine grofse Compofition, welche die Begegnung des Königs David mit Abigail darftellt, fowie das Blatt Simfon und Delila genannt. Auf Letzterem liegt ein breitfchultriger ungefchlachter Riefe mit plattgedrücktem Schädel und fleifchigem bartlofem Gefichte fchlafend im Schoofse der nichts weniger als fchönen Philiftertochter, die mit dem Ausdrucke unfäglicher Gleichgiltigkeit und Trägheit die Locken von feinem Haupte fchneidet. Im Hintergrunde drängen fich ängftlich die Philifter zufammen, fpindeldürre, klapprige Geftalten, die zu ernften kriegerifchen Actionen auch nicht im mindeften befähigt erfcheinen, fondern vielmehr biederen, friedliebenden Handwerksgenoffen gleichen. Am widrigften aber berührt diefe Zurfchauftellung des Häfslichen in allen nur denkbaren Variationen in dem Blatte mit der Auferweckung des Lazarus. Der Ausdruck des feften Gottvertrauens in dem Antlitze Chrifti ift durch Heraufziehen der unteren Augenlider erzielt, wodurch das ganze Geficht bis zur abfchreckenden Carricatur verzerrt ift. Durch diefe und ähnliche Gefchmacklofigkeiten — zwei Kerle find fogar auf Bäume geklettert, um nichts von dem Wunder zu verlieren — wird der Vorgang gänzlich feines erhabenen Charakters entkleidet und ftreift hart an das Komifche.

Glücklicherweife war diefer Cultus des Häfslichen nur eine vorübergehende Erfcheinung in der künftlerifchen Entwickelung des Meifters. Schon die Bekehrung des Paulus, ein grofses figurenreiches Blatt aus dem Jahre 1509, zeigt einen anderen Charakter, welchen Lucas fortan beibehielt und zum ureigenen Charakter feiner Kunft ausbildete. Die Feinheit in der Führung des Grabftichels ift wiedergekehrt und noch mit gröfserer Sicherheit verbunden. Die Zartheit der Linien ift weiter ausgebildet und die Zeichnung correct und fliefsend.

Das nächfte Jahr zeigt uns den fechzehnjährigen Meifter bereits auf der Höhe feiner Kunft. Einer feiner bedeutendften Stiche, der zu feinen reifften und vollendetften Schöpfungen überhaupt gehört, die Ausftellung Chrifti, trägt die Jahreszahl 1510. Auf einer etwas erhöhten Plattform, welche fich vor einem Complex von Gebäuden erhebt und von einer Barrière umfchloffen ift, wird der gefeffelte Erlöfer von Pilatus und zwei Kriegsknechten dem Volke gezeigt, welches in hellen Haufen herbeiftrömt. Ehrfame Pfahlbürger in abenteuerlichen Kleidungen, Kriegsknechte bis an die Zähne bewaffnet und mit koftbaren Rüftungen angethan, halbwüchfige Knaben und Kinder, alles fchreit und lärmt durcheinander und verhöhnt das arme Opfer des fouveränen Volkswillens durch obfcöne Geberden. Selbft zwei kleine Knäblein, die im Vordergrunde an einem grofsen Steine fpielen, unterbrechen ihr Spiel, um fich an dem Tumulte zu betheiligen. Von rechts eilt ein ganzer Haufe bewaffneter Männer herbei. Ein anderer Haufe fteht in lebhafter Discuffion begriffen zur Linken des Befchauers vor einem zweiftöckigen Haufe, an deffen Fenfter fich, Kopf an Kopf, neugierige Zufchauer drängen. Von der linken Seite fchreitet ein feltfames Paar heran. Der bärtige Mann trägt einen Turban auf dem Kopfe, die Frau, barfüfsig, hält im linken Arme ein nacktes Kind eingewickelt, welches mit einem Apfel fpielt. Auffallender Weife ift dies die einzige Frau, welche auf dem äufserft figurenreichen Blatte erfcheint. Regte fich hier in Lucas ein feineres Taktgefühl, welches die Frauen von einer fo empörenden Scene fern hielt? Oder folgte er hier heimifcher Sitte, nach der die Weiber von Hinrichtungen und Ausftellungen am Pranger fern bleiben mufsten? Die wandernde Türkenfamilie ift offenbar fremd am Orte und pafst deshalb nicht in die Umgebung hinein. Auch hat Lucas hier mit fremdem Kalbe gepflügt und die Gruppe nach einem frühen Stiche Dürer's mit geringen Veränderungen copirt.

Der religiöfe Charakter ift auf diefem Blatte gänzlich in den Hintergrund gerückt. Abgefehen von der gebeugten Geftalt des gemifshandelten Heilands erinnert nichts an eine biblifche Scene. Der religiöfe Vorgang bot dem Künftler nur einen willkommenen Vorwand, feine künftlerifchen Mittel in reichfter Fülle zu verwenden. Und bewunderungswürdig ift in der That die fcharfe Beobachtungsgabe, welche er hier entfaltet. Er führt uns eine Unzahl höchft charakteriftifcher, lebenswahrer Geftalten vor, deren jede fich durch individuelle und dem täglichen Leben abgelaufchte Züge auszeichnet. In der Mannigfaltigkeit und malerifchen Anordnung der Coftüme liefs er feiner Phantafie freien Lauf. Um hiftorifche Wahrheit kümmert er fich felbftverftändlich nicht. Weder er noch feine Vorgänger und Nachfolger gaben fich Rechenfchaft darüber, dafs man fich vor Zeiten anders kleidete als in ihren Tagen. Und gerade diefe Naivetät, mit welcher man hiftorifche Scenen aus früheren Zeiten darftellte, bietet für uns keinen geringen Reiz. Was diefe Bilder auch an hiftorifchem Charakter einbüfsen, das gewinnen fie an Unmittelbarkeit der Auffaffung und an Frifche und Lebendigkeit der Darftellung.

Der rein religiöfe Charakter der mittelalterlichen Kunft harmonirte keineswegs mit dem lebhaften, auf das Glänzende und Phantaftifche gerichteten Sinne, welcher um die Wende des 15. Jahrhunderts herrfchend wurde. Man machte

ſchüchterne Verſuche, genrehafte Motive in die typiſch überlieferten Scenen aus der heiligen Geſchichte einzuführen, bis allmälig die Vorgänge des gewöhnlichen Lebens den religiöſen Kern faſt ganz überwucherten und ſich endlich von demſelben ablöſten, um ſelbſtändig in Werken der Kunſt aufzutreten. Mit dem Verbleichen der mittelalterlichen Ideale, mit der Verweltlichung des Chriſtenthums und der durch die Renaiſſance der griechiſch-römiſchen Cultur wiederge-



Der Eulenſpiegel. (Nach einem Kupferſtiche.)

wonnenen Lebensfreudigkeit geht die Entwickelung der Genrekunſt parallel. Seitdem das Individuum aus den Maſſen herausgetreten und zu ſelbſtändiger Geltung gelangt iſt, werden ſeine Leiden und Freuden, ſein Thun und Treiben zum Gegenſtande künſtleriſcher Behandlung. —

Aber mehr und mehr richtete ſich die Kunſtweiſe des Lukas ausſchlieſslich auf die Wiedergabe des Charakteriſtiſchen, wenn auch die Schönheit der Form darüber gänzlich in den Hintergrund geſchoben wurde. Es zeigen ſich darin auf das deutlichſte die Einflüſſe der künſtleriſchen Richtung ſeines Meiſters En-

gelbrechtfen. Deren Charakter bildete er weiter aus »und erreichte die Vorzüge, welche dadurch geboten waren: beftimmten charakteriftifchen Ausdruck, Richtigkeit und felbft Zierlichkeit in einzelnen Geftalten. Allein eben weil er das Ziel erreicht hatte, mufste er das Einfeitige der Richtung fühlen, den Mangel an heiterm, anmuthigem Leben. Dies führte ihn wohl zu dem, was fich fchon bei feinen Vorgängern zuweilen unwillkürlich eingedrängt hatte, zu dem grellen Ausdrucke zufälliger, ungewöhnlicher und felbft bizarrer Eigenthümlichkeiten. Die wunderlichen Formen, Bewegungen und Trachten, die uns in den Kupferftichen fo auffallend und felbft oft anftöfsig erfcheinen, machten aber auf feine Zeitgenoffen diefen Eindruck nicht. Sie waren bei der bisherigen wohlgemeinten und ehrbaren Verarbeitung der traditionellen Elemente an ähnliches gewöhnt. Künftler und Zeitgenoffen wurden, um das Disharmonifche zu überwinden, zum Komifchen fortgezogen; anfangs unbewufst, bald aber mit Selbftironie, in gutmüthiger Anerkenntnifs der menfchlichen Unvollkommenheit, und fo entftand eine Mifchung von hartem Ernfte und bizarrem Scherze, die freilich fpäteren Kunftrichtungen nicht mehr zufagen konnte.« (Schnaafe, Niederländ. Briefe.)

Ein Kupferftich vom Jahre 1510 bietet uns die befte Illuftration zu diefer Charakteriftik. Er zeigt das erfte Menfchenpaar auf einer Wanderung begriffen. Adam, eine eckige, knorrige Geftalt mit langem, ftruppigem Bart und Haupthaar, fchreitet einher mit der Linken lebhaft geftikulirend. Ein Thierfell ift um feine Hüften gefchlungen, und auf der linken Schulter trägt er ein Grabfcheit. Neben ihm geht Eva mit einem Kinde in den Armen. An diefen Figuren ift alles bizarr und grotesk: die haftigen, eckigen Bewegungen, die wunderlich flatternden Haare und die fcharfkantig gebrochenen Gewandfalten. Nur das Geficht der Eva zeigt einen lieblichen Ausdruck, eine feelenvolle Innigkeit, die wir dies unter den Zeitgenoffen allein bei Dürer wiederfinden. Der deutfche Meifter wird fortan der Leitftern für den jungen Holländer. Sein Einflufs wirkt immer mächtiger auf ihn, ohne jedoch feine Individualität zu unterdrücken. Das Ureigne feiner Kunftweife: der Sinn für das Glänzende und Phantaftifche, der volle Ausdruck des Lebens und der Bewegung und die bis zur Bizarrerie gefteigerte Wiedergabe des Charakteriftifchen fucht fich mit dem grofsartigen Stile Dürers zu verfchmelzen. Natürlich kommt diefe Grofsartigkeit bei einer Vermifchung mit fo verfchiedenen Elementen bei weitem nicht zum ungefchmälerten Ausdruck. Dagegen gelang es dem Meifter Lukas, fich einen Theil von Dürer'fcher Anmuth und Gemüthstiefe anzueignen. Wir können eine Reihe von Stichen verzeichnen, welche diefen Charakter in vollem Maafse an fich tragen und etwa mit dem Jahre 1514 beginnen.

Drei liebliche Bilder der h. Jungfrau, welche mit dem Kinde von Strahlen umgeben auf einem Halbmonde fteht, erinnern fchon im Motive an ähnliche Kupferftiche Dürers und ftehen in der Feinheit der Ausführung jenen durchaus nicht nach. Auf gleicher Höhe ftehen einige Scenen aus der Madonnenlegende, welche in die irdifche Sphäre hinabgerückt find. In dem Antlitze der Maria, welche mit dem Kinde, das eine Birne in der Hand hält, am Fufse eines Baumes fitzt, glaubt man die Kunft des deutfchen Meifters in ihrem ganzen Umfange zu erkennen. Ebenfo innig und menfchlich wahr ift die Darftellung einer Ma-

donna und der h. Anna, welche dem Kinde einen Apfel reicht. Eine Maria, die mit dem Chriftkindlein auf einer Steinbank vor einem Baume fitzt, während im Hintergrunde zwei Engelknaben als Gefpielen des Kindes ftehen, vom Jahre 1523, gehört zu den fchönften Blättern des Meifters.

In der Grofsartigkeit der Auffaffung kommt Lukas feinem Vorbilde am nächften in der Darftellung eines Chriftus, welcher der Magdalena als Gärtner erfcheint (f. S. 9). Auch der leidende Heiland, welcher von den Paffionswerkzeugen umgeben mit gebundenen Händen in feinem Grabe fteht, ift in der Breite der Grabftichelführung jenem Blatte gleich. Dagegen hält die Paffion von 1521 in keiner Weife den Vergleich mit der Dürerifchen aus. Weder in den Motiven neu, noch originell in der Charakteriftik der Figuren, leiden die Compofitionen an verwirrender Fülle. Auch die Köpfe find flach und ausdruckslos. Ebenfo wenig liebenswürdig zeigt fich der Meifter in der Folge des Chriftus und der zwölf Apoftel, welche ungefähr in das Jahr 1511 fällt. Die Phyfiognomien der Dargeftellten und ihre Geftalten find höchft gewöhnlich und darum weit entfernt von imponirendem Eindruck. Während die griechifche Kunft das Gewand als »Echo des Körpers« auffafste und jenes allen Bewegungen und Wendungen deffelben folgen liefs, läfst der nordifche Künftler umgekehrt den Körper unter dem Wirrfal kleinlich gebrochener, zwecklos aufgehäufter Gewandfalten völlig verfchwinden, fo dafs man nicht im Stande ift, auch nur den Umrifs der Geftalt zu errathen.

Drei feiner Kupferftiche, welche am meiften an Dürers tanzendes Bauernpaar von 1514 und an deffen »neue Bauern auf dem Markte« von 1519 erinnern, find vollkommene Meifterwerke der Genrekunft und in jeder Hinficht den beften Cabinetsftücken eines Adriaen Brouwer und Oftade ebenbürtig. Ein Bauer ift, von fürchterlichen Zahnfchmerzen gepeinigt, einem Quackfalber in die Hände gefallen, und während ihm diefer den kranken Zahn herausreifst, leert eine Frau dem unglücklichen Opfer die Geldtafche (f. S. 13. Die drei Figuren find von unübertrefflicher Wahrheit und höchfter Lebendigkeit des Ausdrucks, meifterhaft in der Zeichnung und von frappantefter Wirkung. Auf gleicher Höhe fteht das zweite Blatt, welches ebenfalls eine Operation darftellt. Ein alter Chirurgus hält einen auf der Erde hockenden Mann zwifchen den Beinen feft und fcheint ihm hinter dem Ohre eine von den Warzen abzufchneiden, welche in ziemlicher Anzahl feinen Kopf und fein häfsliches Geficht bedecken. Vortrefflich im Gefichtsausdruck ift dann auch drittens ein altes Paar, welches im Freien fitzt und muficirt. Der Alte fpielt die Guitarre und laufcht mit gefpannter Aufmerkfamkeit den Tönen, welche er den Saiten entlockt, während ihn fein Ehegefpons auf der Geige begleitet. Diefe drei Arbeiten ftammen aus den Jahren 1523 und 1524, mithin aus der Zeit der vollften Kraft des originellen Meifters. Wenige Jahre früher, 1520, ift der fogenannte »Eulenfpiegel« entftanden, ein Blatt, welches weniger wegen feiner Trefflichkeit, als feiner grofsen Seltenheit halber berühmt geworden ift (f. S. 17). Ein Sackpfeifer in zerlumptem Aufzuge, einen fpitzen Filzhut auf dem Kopfe, an welchem zwei Löffel als Abzeichen prangen, fchreitet fröhlich muficirend an der Spitze feiner zahlreichen Familie einher. Sein Rücken ift unter der Laft eines grofsen Tragkorbes gebeugt, in welchem ein pausbäcki-

ges Kinderpaar fteckt. Ihm zur Rechten wandert feine Frau. Sie trägt das jüngfte Kind auf der Schulter und führt einen Efel am Seile, aus deffen zwei Tragkörben noch drei andere Kinder hervorgucken. Den Zug eröffnet ein kleiner Burfche mit dickem, behaglich lächelndem Geficht. Sein Kopf fteckt in einer Kaputze, in den Händen trägt er einen Stock und eine Kanne, und auf feiner linken Schulter fitzt eine Eule. Von diefer trefflichen Figur hat das Blatt feinen Namen erhalten. Schon im Jahre 1644 wurde ein Exemplar diefes Stiches mit fünfzig Dukaten bezahlt, und Hondius fertigte deshalb eine Kopie an, auf der er uns diefen Preis mittheilt. Auch Sandrart erzählt, dafs der bereits erwähnte, fchwedifche Gefandte den »Eulenfpiegel« für 200 Thlr. erworben hätte. Ueberhaupt ftanden die Kupferftiche des Lukas' fchon frühzeitig hoch im Preife. Zur Zeit des Karel van Mander, alfo um 1600, bezahlte man für die Ausftellung Chrifti, die Bekehrung des Paulus, den Magdalenentanz, die Anbetung der Könige und die grofse Kreuzigung je einen Goldgulden. Sandrart hatte von dem Maler Johann Ulrich Mayer erfahren, dafs deffen Meifter, der grofse Rembrandt, auf einer Auction 24 gute Abdrücke für 1400 Gulden erftand, und im Jahre 1659 kaufte man das Blatt mit der Efther vor Ahasver in Paris um 215 Livres für die kaiferl. Bibliothek in Wien. Der Grund diefer ungewöhnlich hohen Preife mag einestheils darin liegen, dafs die Platten bei der aufserordentlichen Feinheit des Stiches nur Abdrücke in befchränkter Zahl erlaubten, andrerfeits in der grofsen Beliebtheit, deren fich Lucas von Leyden zu allen Zeiten erfreute. In unferen Tagen hat fich der Eifer der Kupferftichfammler mehr auf die feltenen als auf die bedeutenden Stiche des Meifters geworfen. So erzielte der »Eulenfpiegel« auf einer Auction im Jahre 1871 den enormen Preis von 4500 M. —

Seit dem Jahre 1525 beginnt allmälig eine entfcheidende Wendung in der Kunftweife des Meifters. Die italienifche Renaiffance hatte inzwifchen ihren fiegreichen Einzug in Deutfchland gehalten, und Lukas befafs nicht originale Kraft genug, um ihrem Andrange zu widerftehen. Ueberdies galt die »antikifche Art« damals überall für das Beffere, welchem der einheimifche Kunftftil das Feld zu räumen hatte. Wie wir gefehen, war Lucas inzwifchen mit Jan von Mabufe in Verkehr getreten. Vielleicht übte auch diefer, welcher bekanntlich einer der erften Vorkämpfer des italienifchen Stils in Holland war, feinen Einflufs auf den jüngeren Kunftgenoffen. Am mächtigften aber wirkten auf ihn die Kupferftiche des Marc Anton, dem er in der Zeichnung, in der breiten Führung des Grabftichels und in feiner raffinirten Technik im Allgemeinen gleichzukommen fuchte. Leider nahm er fich mehr die letzten Schöpfungen des Meifters von Bologna zum Vorbild, als deffen frühere Stiche, zu denen ihm ein Rafael die Zeichnungen hergab. Die wenig erfreuliche, fchwülftige und verblafene Manier eines Giulio Romano zeigt fich bei dem deutfchen Meifter von ihrer fchlimmften Seite, und fo vermögen uns die Werke feiner letzten Jahre nicht das geringfte Intereffe abzugewinnen. Seine Mängel zeigen fich hier unverhüllt; dagegen hat die originelle und markige Charkteriftik, welche uns die bisher betrachteten Stiche anziehend und künftlerifch bedeutend erfcheinen liefs, einem conventionellen Schönheitsideal weichen müffen, welches in keiner Weife für den Verluft entfchädigt. Glücklicherweife gehören nur etwa zwanzig Blätter diefer Periode an, welche vom

Jahre 1529 bis zu feinem Tode reicht. Die Schöpfungsgefchichte behandelte er damals in fechs Blättern; den Sündenfall noch zweimal in verfchiedenem Format, wobei der Wetteifer mit Marc Anton befonders deutlich wird. An die Stelle natürlicher, einfacher Empfindung ift ein demonftratives Pathos getreten, welches fich in faft declamatorifchen Bewegungen kund giebt, wie z. B. in der Eva, welche den Tod Abels beklagt. Völlig in abftofsende Manierirtheit verfunken find die Darftellungen der fieben Tugenden, Mars und Venus von 1530 und die kleine Pallas, die letzte Arbeit des Meifters, welche er nicht ganz vollendet zurückliefs.

Aus den Jahren 1527 und 1528 find uns einige vortreffliche Blätter erhalten, welche ein Uebergangsftadium von der deutfchen in die italienifche Manier repräfentiren. Vier ornamentale Compofitionen kommen den beften Schöpfungen der deutfchen Kleinmeifter, eines Aldegrever, eines S. Beham vollkommen gleich. Zwei fchön gezeichnete Genien, welche einen Helm und eine Fahne tragen, und zwei geflügelte Genien als Wappenhalter ftehen ebenfalls unter dem glücklichen Einflufs der deutfchen Renaiffance. Eine Venus, welche mit Amor auf Wolken fchwebt, neigt fich bereits mehr dem italienifchen Stile zu. Auffallend ift die franzöfifche Devife: Venus La tres belle deesse d'amours. —

Auch in der Radirung hat fich Lucas von Leyden, wahrfcheinlich nach dem Vorgange Dürers, verfucht. Die bedeutendften feiner Radirungen, wie der Eulenfpiegel, eine hl. Catharina und das fchöne Portrait des Kaifers Maximilian, fallen in das Jahr 1520 In letzteren beiden Blättern vereinigt fich noch die Radirnadel mit dem Grabftichel. Bei dem Portrait des Kaifers z. B. ift der Kopf ausfchliefslich mit dem Grabftichel ausgeführt, während die Bruft, die Balkonbrüftung, hinter welcher der Kaifer ftehend gedacht ift, und das übrige Beiwerk geäzt ift.

Lucas fertigte auch Zeichnungen für den Holzfchnitt an. Doch fand die Feinheit feiner Zeichnung keine geeigneten Interpreten. Unter der Hand des Formfchneiders ging beinahe Alles verloren, was für feine Kunftweife charakteriftifch ift. Deshalb können die Holzfchnitte, von denen uns etwa dreifsig erhalten find, keinen Vergleich mit den grofsartigen Werken eines Dürer aushalten. Befonders bemerkenswerth find zwei Folgen, welche in je fechs Blatt die unheilvolle Herrfchaft des Weibes über den Mann illuftriren: Eva reicht dem Adam die verbotene Frucht, Simfon wird von feinem Weibe der Haare beraubt, Salomon betet, von feinen heidnifchen Weibern verleitet, die Götzen an, der Zauberer Virgil, der von feiner Buhlerin in einem Korbe aufgehängt wird, nach einer mittelalterlichen Legende, von Lucas auch in Kupfer geftochen u. f. w.

Diefe Compofitionen zeichnete Lucas unmittelbar auf den Holzftock; wie er denn auch für die Kupferftiche keine befonderen Zeichnungen angefertigt zu haben fcheint, was bei feiner aufserordentlichen Productivität erklärlich ift. Wenigftens ift keine von feinen Zeichnungen auf unfere Zeit gekommen; alles, was in öffentlichen Sammlungen unter feinem Namen geht, ift entfchieden unächt.

Dagegen exiftiren einige Kupferftiche aus fpäteren Jahrhunderten, welche entweder nach Zeichnungen oder nach Gemälden des Lucas angefertigt find. Leider haben die Kupferftecher foviel von ihrem eigenen Stile hineingetragen,

dafs der Charakter des Originales wenig oder gar nicht erkennbar ift. Am nächften kommt ihm ein Stich in rundem Format von F. Dolendo: die Sibylle zeigt dem knieenden Kaifer Auguftus die in Wolken erfcheinende Madonna mit dem Chriftkinde, wahrfcheinlich nach einem Glasgemälde. Schöne Compofitionen find ferner die vier Evangeliften in ihren Arbeitszimmern, geftochen von C. van Pafch, unbedeutender das Bruftbild einer Madonna und die heilige Familie in einer Halle aus dem Kunftverlage des H. Goltzius. —

Lucas von Leyden ftarb, wie wir gefehen, im Alter von 39 Jahren. Für die Kunftgefchichte ift diefer frühe Tod kein Verluft, da die letzten fünf Jahre feiner Thätigkeit bereits den offenbaren Verfall feiner Kunft bezeichnen. Mit dem Augenblicke, wo er fich dem italienifchen Stile zuwendet, hörte feine Bedeutung auf eine Originale zu fein. Er gehörte der alten, ftrengeren Kunftrichtung an, welche in Dürer und ihm ihren Abfchlufs fand. Im Boden der Renaiffance, welche Anmuth und heiteres Spiel an die Stelle des alten charaktervollen Ernftes fetzte, vermochte feine Kunft keine Wurzeln zu faffen. Indem er aber das tägliche Leben in den Kreis feiner künftlerifchen Thätigkeit zog und im Grunde genommen zu ihrem Mittelpunkte machte, begründete er die Genremalerei und darf in diefer Hinficht als Bahnbrecher einer neuen Richtung gelten, welche erft im folgenden Jahrhundert zu vollfter Entwicklung gelangte.

Zwei Selbftporträts des Meifters find uns erhalten. Das eine aus feiner früheften Zeit ift nach dem Originalgemälde (oder Zeichnung) von Andreas Stockius geftochen und von Hondius herausgegeben. Der Dargeftellte erfcheint im Bruftbild, das Haupt mit einer grofsen Mütze bedeckt, unter der fpärliche Haare über die niedrige Stirn herabfallen. Das Geficht ift ftark und knochig, die Nafe breit und der Mund auffallend grofs bei kurzem, wenig entwickeltem Kinn. Aber die grofsen feelenvollen Augen mit ihrem tiefen, finnenden Ausdruck zeigen, dafs wir einen bedeutenden Menfchen vor uns haben. Die frühe Reife des Knaben hat feinen Zügen einen ernften und beinahe feierlichen Ausdruck aufgeprägt. Das andere Bild ift ein Kupferftich vom Jahre 1531, das letzte Blatt des Meifters, welches unter deutfchem Einflufs fteht (f. das Porträt S. 3). Die Züge haben fich wenig verändert, nur ift das Geficht hagerer und knochiger geworden, find die Lippen noch fefter zufammengekniffen und hat der Blick an Ausdruck und finnender Betrachtung noch mehr gewonnen.

Quentin Massys.

Geboren 1466 zu Löwen, † 1530 zu Antwerpen.

Während Gerhard David zu Brügge, obgleich ein bedeutender und fruchtbarer Maler, fo fehr in Vergeffenheit gerieth, dafs fein Name in unferen Tagen gleichfam neu entdeckt werden mufste, erhielt fich der feines Zeit- und Kunftgenoffen Quentin Maffys (auch Matfys, Meffys und Metfys genannt) ununterbrochen in ehrender Erinnerung. Er verdankt dies zum Theil freilich feinem wirklich fehr grofsen künftlerifchen Verdienfte, welches ihm fchon bei feinem Leben ein ungewöhnliches Anfehen verfchafft hatte und durch ein ausgezeichnetes und ergreifendes, im Dome von Antwerpen Allen zugängliches Gemälde dem Gedächtniffe feiner Mitbürger gegenwärtig erhalten wurde. Indeffen trug wohl nicht weniger der Umftand dazu bei, dafs die Sage ihn zum Helden eines kleinen Romans machte, den man gern wiederholte und den noch in unferer Zeit Gottfried Kinkel in feinem bekannten Epos behandelte. Man nannte ihn den Schmied von Antwerpen und erzählte, er fei urfprünglich Grobfchmied gewefen, habe fich dann aber, um die Neigung feiner Geliebten oder die Einwilligung ihres Vaters, eines Malers, zu gewinnen, der Malerei gewidmet, und verdanke mithin den grofsen Erfolg, den er in diefer Kunft hatte, recht eigentlich — der Liebe. Ob diefe Sage, die man fpäter mit vielen Nebenumftänden und mit genauer Namensangabe der dabei betheiligten Perfonen vortrug, vollkommen wahr ift, mufs dahin geftellt bleiben. Carel van Mander in feinem Malerbuch führt fie zwar an, fcheint fie aber zu bezweifeln, indem er den Uebertritt Quentin's vom Schmiedehandwerk zur Malerei dadurch erklärt, dafs derfelbe nach einer fchweren Krankheit, während er noch zu fchwach gewefen, um den Hammer zu fchwingen, feinen Unterhalt durch Illuminiren von Heiligenbildern gefucht, dabei fein Farbentalent kennen gelernt und Neigung zur Malerei gewonnen habe. Jedenfalls aber ift die Anecdote fehr alt, da fie fchon den Verfen zum Grunde liegt, welche der gelehrte Lampfonius für das i. J. 1572, alfo etwa vierzig Jahre nach dem Tode unferes Meifters bei Hieronymus Cock in Antwerpen herausgekommene Portrait deffelben verfafste. Der Gedanke, dafs ihn die Liebe zum Maler gemacht habe, der hier in elegante und gelehrte Verbindung mit Vulkan und Venus gebracht ift, fchien fo anziehend, dafs er dann auf dem Leichenftein, den die Verehrer

unferes Meifters ihm hundert Jahre nach feinem Tode weiheten, in einer andern, noch beliebteren Verfion wiederholt ift:

»Connubialis amor ex mulcibre fecit Apellem« —

Liebe und Luft zur Ehe, fie machten den Schmied zum Apelles.

Diefer Uebertritt vom Schlofferhandwerk zur Malerei, wenn man ihn überhaupt als eine hiftorifch erwiefene Thatfache betrachten kann, fällt jedenfalls in die frühe Jugend unferes Quentin, da er fchon im Jahre 1491—1492, wie wir urkundlich wiffen, als Meifter in die St. Lucasgilde zu Antwerpen eintrat und dafelbft dann eine lange Reihe von Jahren bis zu feinem 1530 erfolgten Tode in fehr angefehener, wahrfcheinlich auch äufserlich glänzender Stellung lebte. Er war ein grofser Freund der Mufik fowohl als Poefie und foll in beiden Künften fogar productiv gewefen fein. Auch fcheint er Umgang mit den damals in Antwerpen lebenden Gelehrten gehabt zu haben. Der berühmte Thomas Morus, welchem Erasmus und der Antwerpener Gelehrte Petrus Aegidius ihre von der Hand Quentin's gemalten Bildniffe gefchickt hatten, befingt ihn in klaffifchen lateinifchen Verfen als den Erneuerer der alten Kunft, der nicht geringer fei, als der grofse Apelles, und unfer Albrecht Dürer notirte in dem Tagebuche feiner niederländifchen Reife (1520—1521), dafs er »in des Meifters Quentin Haufe gewefen fei.« Sein Geburtsjahr ift 1466, der Ort feiner Herkunft nicht, wie man früher allgemein annahm, Antwerpen, fondern Löwen. Somit ftammte er aus Brabant, aus der der flandrifchen Schule am nächften ftehenden und doch nicht angehörigen niederländifchen Provinz, und dies fcheint von Wichtigkeit. Denn es gab ihm die Möglichkeit, fich über den lokalen Charakter und die bisher feit dem Beginn des Jahrhunderts faft unverändert gebliebene Richtung der flandrifchen Schule zu erheben, ohne die Kraft und Eigenthümlichkeit niederländifcher Empfindungsweife aufzugeben. Er ftand nahe genug, um fich die Vorzüge der früheren Leiftungen der vaterländifchen Kunft anzueignen, ohne im Einzelnen daran gebunden zu fein. Carel van Mander hält es für nöthig, im Appendix zu feinem Werke ausdrücklich zu bemerken, dafs er die Malerei »bei Niemand« gelernt habe, und diefes Wort, welches vielleicht mit jener feiner fagenhaften Liebesgefchichte in einem inneren Zufammenhang ftehen mochte, ift in der That charakteriftifch für feine künftlerifche Bedeutung. Er war von keinem Einzelnen der bisherigen Meifter unmittelbar abhängig und bewegte fich mit gröfserer künftlerifcher Freiheit als alle Früheren, mit Ausnahme der Brüder van Eyck.

In Antwerpen fowohl wie in Löwen zeigt man kunftreiche Schlofferarbeiten, welche Quentin vor feinem Uebertritte zur Malerei gefertigt haben foll, dort die Bedachung eines Brunnens vor dem Dome, hier den Deckel eines Taufbeckens in der Peterskirche, von welchem übrigens neuerdings ein Theil abhanden kam. Ob feine Autorfchaft an diefen Werken begründet ift, mufs man natürlich dahin geftellt fein laffen, jedenfalls aber ift es richtig, dafs er fich auch fpäter noch mit Metallarbeiten befchäftigte. Er hatte namentlich i. J. 1519 ein Portrait des Erasmus, wie diefer felbft in einem feiner Briefe erzählt, mit lateinifcher und griechifcher Infchrift, anfcheinend eine Medaille, in Erz gegoffen (Erasmus: Epistolae, Lib. XIX. ep. 43 — »Effigiem meam fudit aere.«). Wahrfcheinlich aber war dies nur ein vereinzelter, vielleicht aus Verehrung für den berühmten Gelehrten

unternommener Verſuch, ſo daſs die Malerei denn doch der eigentliche Gegenſtand ſeiner Kunſt und ſeines Ruhmes blieb.

Die Zahl der Bilder, die man ihm mit Sicherheit zuſchreiben kann, iſt indeſs nicht groſs; allein es befindet ſich darunter jenes Hauptwerk, welches ſchon für ſich allein genügen würde, ſeinen Ruhm zu begründen und ſeine hervorragende künſtleriſche Bedeutung darzuthun. Es iſt dies ein Flügelaltar, welchen er i. J.



Die Grablegung Chriſti. (Muſeum zu Antwerpen.)

1508 im Auftrag der Schreinergilde von Antwerpen für ihre im dortigen Dome befindliche Kapelle ausführte und der noch jetzt wohl erhalten eine Zierde des Muſeums dieſer Stadt bildet. Schon bald nach ſeiner Aufſtellung hatte das Werk einen ſo bedeutenden Ruf erhalten, daſs Philipp II. von Spanien es für ſeine Galerie zu erwerben begehrte und der Gilde eine groſse Summe dafür bot. Dieſe ging zwar nicht darauf ein, aber die durch dies Anerbieten augenſcheinlich gewordene Gefahr beſtimmte den Rath von Antwerpen, hauptſächlich auf Betreiben des Malers Martin de Vos, nunmehr ſeinerſeits i. J. 1577 mit den Beſitzern in Unter-

handlung zu treten und das Bild für die Stadt zu erwerben. Die allerdings nach damaligen Verhältniſſen höchſt bedeutende Summe von 1500 Fl., welche die Schreinergilde in den Stand ſetzte, ſich ein eigenes Haus erbauen zu laſſen, zeigt den groſsen Werth, den die kaufmänniſche Stadt dieſem künſtleriſchen Schatze beilegte.

Die Mitteltafel enthält die Grablegung Chriſti. Die Freunde des Herrn ſind vom Kreuze her, das wir auf einer Höhe im Hintergrunde des Bildes aufgerichtet ſehen, im Thale vor der Grabeshöhle angelangt und haben die geliebte Leiche auf den Boden niedergelegt, um ſie zur Beſtattung vorzubereiten und ihrem Schmerze Raum zu geben. Die Geſtalten ſind faſt in natürlicher Gröſse. Chriſti Körper, von den tragenden Männern geſtützt, liegt im nahen Vorgrunde, nicht in perſpectiviſcher Verkürzung, ſondern der Breite des Bildes entſprechend und den mittleren gröſseren Theil desſelben einnehmend. Magdalena, die ſich in heftigem Schmerze zu den Füſsen ihres Erlöſers niederbeugt, iſt mit demſelben in gleicher Linie im untern Theile des Bildes; den höheren Theil füllen die übrigen Begleiter in ziemlich gedrängter Gruppe und daher in faſt unverkleinerten Verhältniſſen. Die Anordnung iſt alſo keineswegs perſpectiviſch, dennoch aber von ſehr deutlicher Regelmäſsigkeit. Jener unterſten, ſchon erwähnten Linie, welche durch den Körper des Heilandes und der Magdalena gebildet wird, entſpricht weiter oben eine zweite, bezeichnet durch drei Köpfe halbgebeugter Perſonen, Joſephs, Mariens und einer Begleiterin, und ebenſo noch höher eine dritte, in welcher die Köpfe der übrigen fünf Perſonen (des Joſeph von Arimathia, eines andern Begleiters, der die Dornenkrone trägt, des Johannes und zweier Frauen) ſtehen. Da die Geſtalten ſo geordnet ſind, daſs ſie ſich möglichſt vollſtändig zeigen, ſo iſt die obere Linie breiter als die mittlere und dieſe wiederum als die untere, ſo daſs das Ganze die Form einer umgekehrten, abgeſtumpften Pyramide bildet. Der Chriſtuskörper iſt mit ſichtbarem Streben nach anatomiſcher Genauigkeit ausgeführt. Muskeln, Sehnen und Adern ſind ſorgfältig ausgearbeitet, faſt mehr, als der Maler es zu beherrſchen im Stande war. Der Körper iſt mager und hart, die Biegungen der Glieder haben nicht die charakteriſtiſche Form, welche in der erſten Zeit nach dem Tode, vor der Erſtarrung der weichen Theile in den willenloſen, bloſs durch die Schwere beſtimmten Bewegungen entſteht. Der Kopf iſt blutlos, aber durch Wunden und Todeskampf ſchmerzhaft entſtellt. Wenn indeſs auch die ganze Geſtalt das Gefühl irdiſcher Gebrechlichkeit in höherem Grade gibt, als wir von der Leiche des Heilandes erwarten, ſo wird dieſer Eindruck durch die Umgebungen, durch den ebenſo ſtarken und herben Ausdruck der Trauer an den Begleitenden gemildert. Die leidenſchaftliche Magdalena, tief ſich hinabbeugend, um mit ihren Haaren, die ſie in lindernde Narden getaucht, die Füſse ihres Herrn zu ſalben, zeigt in der Form der Biegung die ſchnelle, gegen ſich ſelbſt ſchonungsloſe Bewegung des Körpers. Maria ſcheint zu erliegen; ihr Antlitz iſt bleich, faſt wie das des Leichnams, die Muskeln der Stirn drücken die ſchweren Augenlider tief über das weinende Auge herunter, und ähnliche ſcharf gebrochene Züge um Mund und Kinn zeigen, wie der Schmerz jeden Nerv durchdringt. Nicht weniger ſprechend iſt der Ausdruck der neben ihr beſchäftigten Frau, die wehmüthigen Blickes mit der einen Hand nach

einem Schwamm greift, den ihr eine dritte Frau darreicht, um den linken Arm Chrifti zu wafchen, den fie mit der andern Hand unterftützt hält. Einer der Begleiter, die Dornenkrone tragend, fcheint mehr entrüftet; aber in den Mienen Jofephs von Arimathia fieht man auch im Kummer den Ausdruck des Wohlwollens und männlicher Milde. Johannes hat die in der früheren Kunft typifch gewordenen faft quadraten, trockenen, vom Schmerze ftark angezogenen Züge. — So blicken wir in eine Welt, in der fich Alles tief, beftimmt, ernft ausfpricht. Der Schmerz zeigt fich nicht blofs auf der Oberfläche der Geftalten, fondern man fieht ihn in ihrem Innern wirken, fie gewaltfam bewegen, ihre ruhige Haltung durchbrechen. Selbft die Bildung der Körper fcheint nicht die gewöhnliche, fanfte gewefen zu fein, fondern eine leidenfchaftlich fchnelle, die, plötzlich hervortreibend, mehr zu geradlinigen Winkeln als zu weichen Rundungen führte. Sogar die äufsere Natur, die Landfchaft, zeigt nur fchroffe Formen; fie ift gebirgig, wild und läfst, indem fie oben hinter der Gruppe hervortritt und nahe an den Scheitelpunkt des Bildes emporfteigt, nur geringen Raum für den Himmel.

Auch im Colorit zeigt fich Maffys eigenartig und gegenüber feinen Vorgängern fortgefchritten. Sie Alle (mit Ausnahme vielleicht des Hubert van Eyck, Dierick Bouts und Gerhard David) hatten meift nur mit ganzen Farbentönen gearbeitet, die fie ungebrochen und ohne weichere Uebergänge nebeneinander ftellten, z. B. ein volles Blau, Roth u. f. w. Maffys dagegen, wenn er auch die kräftigeren Dur-Accorde hat, neigt fich doch mehr den zarteren Molltönen zu; er modellirt mit feinen Uebergängen, fowohl in der Carnation, als in den Gewandungen. Auch gebraucht er mit Vorliebe kühle, gebrochene Farben als Localtöne. Ganz befonders eigen find ihm die irifirenden, fchillernden Stoffe, die er namentlich gerne bei der Bekleidung der Frauen anbringt. So auch in unferem Bilde, wogegen er mit feiner Symbolik die Männer mehr in dunkle Gewänder gehüllt hat. Es find die fchwanken, weicheren Gefühle des Weibes, die in jenen anklingen, dagegen die ernftere, männliche Faffung, die fich in den tieferen Tönen des Colorits ausfpricht. Das Einzige, was vielleicht aus der alten Zeit noch zu viel herübergenommen erfcheint, find der überreiche Kopffchmuck der Frauen und die vielen Brokatftoffe, welche den äufseren Sinn des Befchauers zu fehr in Anfpruch nehmen und von der feelifchen Stimmung, die mit fo ergreifender Wahrheit und Kraft angefchlagen ift, ablenken. Mit getheiltem Intereffe verfolgen wir unwillkürlich die mannigfachen Mufter, womit Gewänder und Kopfbedeckungen ausgeftattet find, und das Pathos wird dabei unläugbar abgefchwächt, zumal für uns Moderne, die bei jedem älteren Deffin fofort an Vorlagen zur Förderung des Kunfthandwerks denken.

Weniger als das Hauptbild befriedigen die Seitentafeln. Während jenes die Figuren in unferer unmittelbaren Nähe, ganz im Vordergrunde hat, find hier auf fchmalerem Raume verwickelte Gruppen tief perfpectivifch dargeftellt. Auf dem rechten Flügel (im Sinne des Bildes, nicht des Befchauers) fitzt im Vordergrunde beim feftlichen Mahle Herodes in offener Halle, vor Dienern und Zufchauern, während die Tochter der Herodias das Haupt des Täufers ihrer Mutter hinhält, die mit dem Meffer hineinfchneidet.

Die Aufgabe, den Kampf des Leichtfinns und der Eitelkeit mit dem nicht

völlig erloſchenen Gefühle in der jugendlich zarten Geſtalt auszudrücken, war für die Richtung und Zeit unſeres Künſtlers zu ſchwer. So feinen und gemiſchten Empfindungen entſprach die Ausbildung der Form noch nicht; ſelbſt die leichte tanzende Bewegung des Körpers erſcheint gezwungen und ungelenk. Die andere Seitentafel gibt die Marter Johannes des Evangeliſten. Er ſteht nackt im Keſſel mit ſiedendem Oele. Im Vordergrunde machen ſich beſonders die Henker bemerklich, welche in der Tracht flamländiſcher Bauern mit braunen muskulöſen Armen unter aufgezogenen Hemdärmeln tüchtig arbeiten, um das Feuer unter dem Keſſel anzuſchüren. Im Hintergrunde ſind etwas unklare Gruppen von Zuſchauern und Kriegsleuten. Die genaue Charakteriſtik der Köpfe und die feinen, harmoniſch geſtimmten Farben ſind wie im Hauptbilde; und wenn die Seitentafeln in der Anordnung und im Ausdrucke nachſtehen, ſo mögen die Beſteller des Bildes, die Mitglieder der Schreinergilde, einen Theil der Schuld haben, indem ſie den Maler nöthigten, mehr Geſtalten zu vereinigen, als er nach ſeiner Auffaſſungweiſe beherrſchen konnte. Anders iſt dies auf den Auſsenſeiten der Flügel, wo ſich nur die beiden Johannes grau in Grau dargeſtellt finden.

Vergleichen wir dieſes Bild mit den Werken der früheren flandriſchen Maler, van Eyck's und ſeiner Schüler, ſelbſt noch mit Schoreel, Quentin's jüngerm ſchon in Italien gebildeten Zeitgenoſſen, ſo zeigt ſich eine bedeutende Verſchiedenheit nicht bloſs der Auffaſſung des Gegenſtandes, wie ſie etwa durch die beſondere Perſönlichkeit des Malers beſtimmt ſein mochte, ſondern des Stils, der Anſicht des Künſtlers von ſeiner Aufgabe. Jener ältern Schule war das Bild durchaus ein Stück der geſammten Welt, in welchem ihre weſentlichen Theile wenigſtens angedeutet, Himmel und Erde in ihrer Bedeutung angezeigt ſein muſsten. Darum verlegten ſie die Handlung gern in's Freie und liebten möglichſt weite, reich ausgeſtattete Fernen, Fluſsthäler mit Bergen und Bäumen, mit Städten und Burgen. Wo ſie dies aber nicht konnten, bei Scenen, die im Innern eines Gebäudes vorgehen, geben ſie wenigſtens durch die geöffnete Thür einen Blick in's Freie oder laſſen die Sonnenſtrahlen in den Scheiben des Fenſters ſpielen. Für dieſe Geſammtwelt war die Handlung mit ihren Geſtalten der Mittelpunkt; aber auch nicht mehr. Der Schauplatz war faſt ebenſo wichtig wie die Handelnden ſelbſt, und dieſe wurden daher in kleinerem Maaſsſtabe und ſo dargeſtellt, daſs ſie nicht die ganze Breite der Tafel einnahmen, ſondern ſchon im Vorgrunde für den Anfang der landſchaftlichen Umgebung, die ſich in den Hintergrund fortzog, Raum lieſsen. Die menſchlichen Geſtalten erhielten zwar genaue und liebevolle Behandlung, aber nicht mehr wie alles Andere. Ohne genaue anatomiſche Ausführung und ohne ideale Schönheit ſind ſie in der Welt dieſer Künſtler zwar die bedeutendſten Geſchöpfe, aber ihr Vorrang iſt mehr ein Vorzug des Grades als der Gattung. Sie ſind nicht der ausſchlieſsliche Gegenſtand des Intereſſes, neben welchem das Uebrige bloſses Beiwerk wird; die Gruppe der Handelnden fügt ſich daher ſehr deutlich in die perſpectiviſche Anordnung des Ganzen nach der Mittellinie. An ihren Geſtalten ſelbſt, an dem reichen Schmucke ihrer Gewänder und Waffen iſt wieder das Einzelne ſo bedeutend, daſs auch hier noch die Würde der menſchlichen Form ſich nicht völlig von den übrigen Dingen losſagt. Da hiernach die Einheit des Ganzen weniger durch die Handlung her-

vorgebracht wurde, ſo bedurfte es eines andern kräftigen Mittels der Vereinigung der vielen Einzelheiten zu einem Ganzen in einem Mittelpunkte, und dies fanden die Künſtler in der magiſchen Wirkung des Lichts. Darum geben ſie gern in der Mitte des Bildes eine Waſſerfläche, ein goldenes Gefäſs, einen leuchtenden Panzer, oder etwas dergleichen, worin ſich mehr oder weniger Licht und Farbe



Mittelbild des Flügelaltars in der Peterskirche zu Löwen.

des Ganzen ſpiegelt und ſo das Geſetz des Scheins, der ſcheinbaren, nur durch innere Harmonie, nicht durch wirkliche äuſsere Verbindung hervorgebrachten Vereinigung des Weltganzen ſymboliſch ſich darſtellt.

Werfen wir nun einen Blick auf irgend ein ſpäteres hiſtoriſches Bild, etwa von Rubens, ſo ſehen wir da eine ganz entgegengeſetzte Richtung. Spielt auch die Scene im Freien, ſo zeigt ſich doch die Landſchaft ſelten. Wenigſtens iſt an eine weite Ferne nicht zu denken, ſondern höchſtens haben wir Spuren eines

nahen und darum nur in wenigen grofsen Maffen hingeftellten Gegenftandes, eine Säule oder wenige Stufen ftatt des Gebäudes, einen Baum ftatt des Waldes. Und gewöhnlich auch dies nicht, oder doch fo behandelt, dafs es neben dem eigentlichen Gegenftande des Bildes, neben der Gruppe und den Handelnden als bedeutungslos verfchwindet. Kaum erinnert fich der aufmerkfame Befchauer, wenn er vom Bilde zurücktritt, dafs er neben diefen Geftalten noch ein Beiwerk gefehen habe. Jene Gefammtwelt ift nicht mehr, fie ift in die menfchliche Geftalt aufgegangen, diefe aber dafür in aller Bedeutfamkeit und in voller Kraft gegeben. Sie völlig zu verftehen, zu durchdringen, fie in aller Eigenthümlichkeit ihrer Form, in der ganzen Beweglichkeit ihrer Glieder aufzufaffen, ift daher auch in einem ganz anderen Verhältniffe, als in jener früheren Epoche, das Streben und die Meifterfchaft des Künftlers. Den Beginn diefes Strebens erkennen wir in unferem Bilde Quentin's. Schon hier find die Geftalten nicht mehr blos Theile, wenn auch die edelften und bedeutendften des Werkes, fondern fein ganzer Inhalt. Faft in menfchlicher Gröfse, nahe, unmittelbar vor uns geftellt, nehmen fie unfere Aufmerkfamkeit ungetheilt in Anfpruch. Diefe Veränderung des Standpunktes bedingte aber fogleich eine vollftändige, genau in's Einzelne eingehende Ausführung, denn nur diefe konnte bei dem Mafsftabe wirklicher Gröfse genügen und ferner viel ftärkeres, lebendigeres Pathos des Ausdrucks, denn nur diefes konnte dem Detail des Körperlichen geiftige Einheit geben, mithin eine bedeutende Aenderung des bisherigen Stils. Dafs Quentin dies erkannt habe, zeigt fich auf unferm Bilde vollftändig. Der Körper Chrifti in allen feinen Einzelheiten ift mit fichtbarem Studium des Nackten ausgeführt, fogar wie die Spannung der Sehnen und die Erftarrung der Glieder vermuthen läfst, nach einem wirklichen Leichname. Durch die Anordnung der Gruppe in einer neuen, bisher nicht üblichen Form hat er fich Raum verfchafft, um alle Geftalten deutlich und mit dem gröfseren Theile ihres Körpers zu zeigen. In ihrer Bewegung und im Ausdruck der Gefichtszüge hat er fichtbar gerungen, ftärkeres Pathos zu geben als feine Vorgänger. Freilich fehlt es ihm hier noch zum Theil an den Mitteln, um diefen neuen Rückfichten völlig zu entfprechen, namentlich genügt feine Kenntnifs des menfchlichen Körpers nicht, um die zahllofen Veränderungen, die jede äufsere oder innere Bewegung in den zarteren Theilen hervorbringt, mit Freiheit und Leichtigkeit zu geben. Die Leidenfchaft fcheint mehr dem Körper Gewalt anzuthun, ihn zu brechen, als ihn zu durchdringen. Er war fich aber auch der Confequenzen feines veränderten Standpunktes noch nicht ganz bewufst. Sein Fortfchritt war, wie jeder Fortfchritt, ein einfeitiger, durch welchen er die Vorzüge der früheren Schule aufgab, ohne fogleich den dadurch entftehenden Mängeln abzuhelfen. In der Eyck'fchen Schule konnten die menfchlichen Geftalten, weil fie die Aufmerkfamkeit nicht fo ausfchliefslich befchäftigten, in der fie umgebenden Wirklichkeit auch die Züge wirklicher Perfonen ohne Verfchönerung, mit allen Zufälligkeiten wohl ertragen. Hierdurch hatte der Künftler einen grofsen Vortheil für die Wahrheit des Ausdrucks. Denn bei einer mehr idealen Auffaffung bildet fich die Geftalt felbft fchon dem Charakter und der Stimmung entfprechend; dadurch aber hat der Ausdruck, weil er theilweife in die fefte Form übergegangen ift, an feiner momentanen Kraft und Bewegung

verloren. Wenn aber, wie im wirklichen Leben, die Geſtalt mehr zufällig, vom Charakter und beſonders von der vorübergehenden Stimmung unabhängig gebildet iſt, ſo ſpricht ſich auch die Seele und die Leidenſchaft des Moments unabhängig aus; ſie erſcheint gewaltiger dadurch, daſs ſie den ihr fremden Körper ſo ſtark bewegt. Durch jene unbefangene Auffaſſung konnten daher die Maler den Gefühlsausdruck viel ſtärker und erſchütternder darſtellen. Das Aufnehmen ſo höchſt individueller Geſtalten, die Darſtellung der gemeinen menſchlichen Natur (um mich des hergebrachten Ausdrucks zu bedienen) hatte aber auch gewiſſe Nachtheile. Härten der Formen und der Bewegungen an einzelnen, widerſtrebende Linien an mehreren Geſtalten, der Schein des Uebertriebenen im leidenſchaftlichen, des Süſslichen im ſanften Ausdrucke, endlich — denn auch dies folgte aus dem Streben nach Wirklichkeit und Mannichfaltigkeit — ein unruhiger, gebrochener Faltenwurf der Gewänder waren nicht zu vermeiden. Allein dieſe Mängel verſchwinden für den, welcher in der Weltanſchauung des Künſtlers ſtehen bleibt. Die Vereinigung der Gruppen, der landſchaftliche Hintergrund, die übrigen mit Liebe ausgeführten Umgebungen geſtatten nicht, ſich bei den einzelnen Geſtalten oder bei ihrem Verhältniſs unter einander aufzuhalten. Der belebende Gedanke geht durch dieſe Einzelheiten durch, erfüllt ſie, aber hat erſt in dem Geſammtausdruck ſein Ziel. Ein heiterer Ton, gleichſam die göttliche Löſung irdiſcher Verwickelungen verkündend, durchdringt daher das Ganze, und jene Härten, jene zerſtreuenden Mängel, welche der Kritiker herausſucht, ſind aufgelöſte Disharmonien, welche gerade als kräftige Stimmen die Harmonie des Ganzen um ſo voller machen. Alle dieſe Verhältniſſe waren aber nicht mehr da, ſobald man die menſchlichen Geſtalten in gröſserer Nähe und in gröſserem Maſsſtabe zeigte. Die landſchaftliche oder häusliche Umgebung wurde dadurch mehr in den Hintergrund gedrängt, und ihre Bedeutung verminderte ſich eben ſo ſehr, als die der menſchlichen Geſtalten zunahm. Lieſs man nun dieſen die Form der höchſten Individualität, der Zufälligkeit des wirklichen Lebens und eben deſshalb den ungemilderten, das Aeuſsere durchbrechenden Ausdruck des Gefühls, ſo muſsten ſchärfer contraſtirende Disharmonien entſtehen, während die umgebende Auſsenwelt ihre mildernde Kraft verloren hatte. Der höchſte Kunſtzweck, die göttliche Ruhe und Harmonie des Dargeſtellten, war daher verloren, wenn ſie nicht in den Figuren, die nunmehr ausſchlieſslich bedeutend waren, wieder hergeſtellt werden konnte; die Körper ſelbſt muſsten regelmäſsiger werden. Der freundliche Ausdruck bloſs wohlgebildeter Züge oder männlicher Kraft und Würde genügte nicht mehr, es bedurfte einer höheren Schönheit des Körpers, in einer Bedeutung, welche die Malerei dem plaſtiſchen Stile näherte.

Eine andere nothwendige Folge war höhere Regelmäſsigkeit und Reinheit im Gemüthsausdruck. Er durfte weder die Einheit der Gruppe, noch die Schönheit der Geſtalt durch heftige Bewegungen entſtellen. Die Geſtalt durfte nicht mehr, wie in der Wirklichkeit, der Seele und der augenblicklichen Stimmung fremd erſcheinen und ſo durch das Hervordringen des Geiſtigen gleichſam gebrochen werden, ſondern ſie muſste ſchon für den beſtimmten Charakter und für den augenblicklichen Ausdruck geformt ſein. Auch hier war daher eine Annäherung an die gröſsere Ruhe der plaſtiſchen Kunſt geboten. Dieſer Conſe-

quenzen, bei denen uns, den ſpäten Nachkommen, ſchon der damals doch noch weit entfernte Miſsbrauch der Nachahmung des todten Steines einfallen wird, war man ſich aber bei den erſten Schritten in dieſer Richtung bei Weitem noch nicht bewuſst. So behielt denn auch Quentin als wahrer Künſtler mehr aus



Aeuſsere Flügelbilder von dem Altar in der Peterskirche zu Löwen.

innerem Triebe als mit Bewuſstſein handelnd, im Einzelnen vieles aus der älteren Schule bei. Der härteren Formen des Körpers, ſowie des ſchroffen Gefühlsausdrucks habe ich ſchon gedacht. Dahin gehört ferner die äuſsere geometriſche Regelmäſsigkeit der Gruppe, obgleich anders als bisher aufgefaſst, und endlich

die Bedeutung des landſchaftlichen Hintergrundes, die er, obgleich ſeinem Gebrauche der Perſpective nicht angemeſſen, nicht aufgeben wollte. Durch dieſe verſchiedenartigen Beſtandtheile erhält ſein Bild etwas Fremdartiges; es ſcheint



Innere Flügelbilder von dem Altar in der Peterskirche zu Löwen.

uns weniger verſtändlich als jene Eyck'ſche Kunſt, die doch nicht blos der Zeit, ſondern auch dem Geiſte nach uns ferner ſteht. Nur dann, wenn eine Richtung der Kunſt ihre höchſte Stufe erreicht hat, kann es dem Meiſter gelingen, ſeine Schöpfung ſo in ſich vollendet hinzuſtellen, daſs auch der ſpäte Nachkomme den

Einklang des Ganzen fühlt und fogleich darin einheimifch ift. Ihm find dann diefe Alten deutlicher als manche Spätern, wie man Geftalten auf dem Gipfel des entfernteren Berges beffer erkennt als die im davorliegenden befchatteten Thale. Das glückliche Loos, auf folcher Höhe zu ftehen, ift unferm Quentin nicht geworden; der Kampf, den in ihm die Formen des Mittelalters mit einem Vorgefühle des Modernen führten, gibt feinem Werke, wenigftens für den erften Anblick, etwas Gebrochenes, nicht völlig Zufammenftimmendes. Indeffen gilt dies nur für den erften befremdenden Anblick; bei näherem Eingehen verftehen wir, wie diefe widerftrebenden Elemente durch die gleichmäfsige Ausbildung verfchmolzen find, und erkennen, befonders für den Ausdruck des Schmerzes auf der Mitteltafel, einen Ernft und eine Tiefe, die bei weicherer Harmonie fchwer zu erreichen fein dürfte.

Fragen wir, wie diefer Meifter dazu gelangt, die neue Richtung einzufchlagen, fo verlaffen uns die Nachrichten. Einige Spätere erzählen, dafs er in Italien gewefen, allein ohne Quelle und nicht mit Wahrfcheinlichkeit. Denn diefer Umftand, der feinen Zeitgenoffen bei der unmittelbar folgenden Generation bedeutende Autorität gab, würde nicht leicht übergangen worden, fondern zu van Mander's Kenntnifs gekommen fein. Auch fpricht fein Stil keineswegs dafür. Zwar näherte er fich im Gegenfatz gegen die Eyck'fche Schule infofern der italienifchen Auffaffung, als er die menfchliche Geftalt aus der Umgebung mehr heraustreten liefs. Allein den Italienern kam es dabei vorzugsweife auf die äufsere, natürliche Form und (bis Michel Angelo ihnen eine andere Richtung gab) vorzugsweife auf die Anmuth der einzelnen Geftalt an. Hätte daher Quentin von ihnen gelernt, fo würde er wie Schoreel, Bernhard van Orley u. A. auch vorzugsweife in diefem Sinne ihre Meifterfchaft anerkannt und fich an fie angefchloffen haben. Statt deffen hebt er aber eine ganz andere Seite heraus, indem er das tiefere Studium des Körpers nur zum tieferen Ausdrucke des Gemüths benutzt, was er weder von ihnen, noch von feinen Landsleuten lernen konnte. Vollends feine meift phantaftifchen Architekturformen, welche nur im Einzelnen an die Renaiffance anklingen, dürfen nicht, wie man gemeint, als Beweis gelten, dafs der Meifter Italien befucht habe. Er fteht daher ganz eigenthümlich da und fcheint wirklich, wie jene Nachricht fagt, fein eigner Lehrer gewefen zu fein, mit der Einfchränkung, dafs er die Brüder van Eyck und namentlich Roger van der Weyden als Vorausfetzung hatte. Vielleicht mag er dann die Erzählungen mancher aus Italien heimkehrender Künftler, mehr als ihre Studien, in germanifchem Sinne aufgefafst haben und dadurch zu feinen Fortfchritten angeregt worden fein. Jedenfalls aber gibt diefe höchft eigenartige und doch dem italienifchen verwandte Wendung den Beweis, dafs das Erfcheinen der neueren Kunftauffaffung im Norden nicht äufseren Einflüffen, fondern einem innern Bedürfniffe und der eigenen Entwickelung zuzufchreiben ift.

Sehen wir nun zu, was aufser der weltberühmten Grablegung zu Antwerpen fonft an hervorragenden Werken unferes Meifters auf uns gekommen. Da fteht denn in erfter Reihe und — das Zünglein wägender Entfcheidung kann kaum fchwanken — auf ähnlicher Höhe mit dem genannten Werke der noch reichere und faft ebenfo grofse Flügelaltar in einer Chorkapelle der St. Peterskirche zu

Löwen. Auf dem Mittelbilde die heiligen Sippen in fymmetrifcher Anordnung; Mutter Anna und die drei Marien mit ihren vier Männern und fieben Kindern, die Mütter in finniger Wechfelbeziehung zu den letzteren, erftere theils lefend, theils nachdenklich vor fich hinblickend. Maria und Anna fitzen in der Mitte auf einer Bank, links und rechts davon die beiden andern Frauen am Boden. Dahinter ftehen die Männer unter einer Art offener Halle in italienifchem Stil, durch deren Bogen man in eine weite, hinten von blauen Bergen begrenzte Landfchaft fieht. Die Seitentafeln enthalten Scenen aus dem Leben Joachim's und Anna's. Links innen die Verheifsung des Engels an Joachim bei den Hirten im Felde, rechts der Tod Anna's; links aufsen die Uebergabe der Almofen an den Hohenpriefter durch das junge Paar (diefer Flügel trägt die Bezeichnung QVINTĒ METSYS SCREEF DIT 1509), rechts die Verweifung Joachim's aus dem Tempel. Das Bild ift neuerdings fehr fchonend und glücklich in Brüffel gereinigt worden und ftrahlt trotz der Dunkelheit des Bewahrungsortes in feinem frifchen Glanze zur Luft jedes Befchauers. Das Hauptbild mit jener noch etwas alterthümlich gebundenen Anordnung hat die Vorzüge aller echten Bilder Quentin's, feine Harmonie der mild gebrochenen Farben, edle Charakteriftik der Köpfe, zarte Abtönung des duftig fich vertiefenden Hintergrundes, aber in alle dem wird es weit übertroffen durch die unvergleichlich gefafsten und mit gröfster Liebe durchgeführten Scenen der Flügelbilder. Man beachte den Ausdruck tiefften Schmerzes im Angeficht des aus dem Tempel gewiefenen Joachim, dann den Vorgang mit dem Engel, der fo charakteriftifch mit der einen Hand nach oben, wo der Verlaffene und Verhöhnte feinen Troft fuchen und mit der andern nach der Stadt deutet, wohin er, zuverfichtlich auf die Verheifsung bauend, zurückkehren möge, und betrachte endlich den Tod Anna's, eine Scene, wie fie fo wahr und innig bis dahin in der Malerei noch nicht erfafst worden war. In diefen Darftellungen bekundet fich ein dramatifcher Künftler, ein Seelenmaler erften Ranges. Ein geiftvoller Beobachter bemerkt dazu: »Uebrigens ift Maffys ein Maler, deffen Beftes nicht auf den erften Blick genoffen wird, und fo fordert auch diefes Bild eine gewiffe Andacht.«

Ein drittes bedeutendes Werk unferes Künftlers, früher in der Sammlung des Prinzen von Oranien, jetzt in der Ermitage zu St. Petersburg, zeigt die Jungfrau Maria mit dem Kinde auf dem Halbmonde in himmlifcher Glorie fchwebend, »von zwei Engeln umgeben, deren Einer die Geige, der Andere die Laute fpielt. Ueber ihr der heilige Geift und der fie krönende Gottvater, unten in Verehrung König David mit der Harfe, zwei Propheten und zwei Sibyllen, von denen die eine nach der Legende den römifchen Kaifer Auguftus auf die Erfcheinung oben aufmerkfam macht. Den Hintergrund bildet eine Landfchaft. Diefes der mittleren Zeit des Meifters angehörige Bild fand fich beim Abbruch der dem heiligen Donatian geweihten Kathedrale von Brügge eingemauert, ein Umftand, dem man ohne Zweifel feine Rettung aus den vandalifchen Händen der Bilderftürmer im fechzehnten Jahrhundert zu danken hat. In der Compofition hat es etwas Zerftreutes, doch die weiblichen Köpfe, befonders der der einen Sibylle, find von grofser Feinheit, die der Männer, vor Allen der fehr edle des Auguftus, von grofser Energie.«

Im Mufeum zu Antwerpen findet fich aufser der Grablegung das ergreifende Bruftbild eines Ecce Homo und die Halbfigur einer Magdalena mit dem Salbgefäfs in offener Halle, eine Jugendarbeit von noch befangener Auffaffung, magerer Zeichnung und wenig beftechender Färbung, wogegen die eben dort vorhandenen Bruftbilder Chrifti als Salvator mundi und feiner jugendlich aufgefafsten Mutter, welche taufendfach nachgebildet in aller Welt find, auf der Grenzfcheide des kirchlich ftereotypen Andachtsbildes und einer modernen, von der Perfönlichkeit ihres Urhebers eigenartig befeelten Schöpfung ftehen. Eigenhändige, faft noch feiner durchgearbeitete Wiederholungen davon find in der Nationalgalerie zu London. Auf der Höhe feiner Schaffenskraft malte Quentin die heilige Magdalena noch einmal, wie wir fie in der Sammlung der Wittwe James Rothfchild zu Paris fehen. Die halbe Figur der dreiviertellebensgrofsen Büfserin fteht hinter einer Brüftung, auf welcher fich das zierliche goldene Salbgefäfs befindet, von dem fie eben den Deckel abhebt. »Ihr Geficht ift in Zügen und Färbung von feltener Zartheit, das Ganze mit dem feinften Gefühl und vielem Gefchmack durchgebildet. Befonders reizend find die Aermel, von einem Schillerftoff, welcher in's Lila fpielt. In der reichen bergigen Landfchaft mit dem Meer, welche den Hintergrund bildet, zeigt der Künftler feine Meifterfchaft in der Luftperfpective. Zwei Säulen von Achat, welche das Bild an den Seiten abfchliefsen, find ganz den auf dem fchönen Bilde des Berliner Mufeums ähnlich. Das Ganze fteht jedoch dem trefflichen Altar in der Kathedrale zu Löwen am Nächften.«

In der ebengenannten Sammlung befindet fich eine »Mutter Gottes auf reichgefchmücktem Throne, welche ihr Kind küfst, aus feiner mittleren Zeit, von kindlich reiner Empfindung, warmem, wenn fchon hellem Ton und tüchtig durchgebildeter Zeichnung. Rechts auf einem Tifchchen Butter, Weifsbrod, Früchte und ein Glas Waffer. Hintergrund: Landfchaft mit einem Brunnen, Gebäuden und weiter Ferne.« Ob das männliche Porträt (Nr. 574 des alten Katalogs) und der durch den Ankauf der Suermondt'fchen Sammlung gleichfalls nach Berlin gekommene heilige Hieronymus in der Zelle wirklich von Maffys find, wie Waagen für jenes, für diefes Jul. Meyer und Bode annehmen, müffen wir hier dahingeftellt fein laffen. Das »unzweifelhafte« Original des vielfach wiederholten Hieronymus glaubte Waagen feiner Zeit bei dem Grafen d'Arrache in Turin gefunden zu haben.

Dafs Quentin in der That auch Bildnifsmaler war, das wiffen wir aus den Briefen des Erasmus, der fich während feines Aufenthaltes in Antwerpen im Jahre 1517 von unferem Meifter zufammen mit dem ihm befreundeten Petrus Aegidius für Thomas Morus malen liefs. Das Porträt des Erasmus ift leider verfchollen, das des Aegidius dürfen wir aber in der Sammlung zu Longford-Castle bei London vermuthen, wenigftens ift das dort befindliche Exemplar von des Malers Hand, und zwar von einer Befchaffenheit, dafs wir ihn auch in diefem Fache hoch zu fchätzen haben.

Von Bildern in öffentlichen Galerien führen wir endlich noch den »Geldwechsler und feine Frau« im Louvre an, ein Werk, das in vorgefchrittener Lebenszeit des Meifters gemalt — es ift »Quinten Matfys schilder 1514« be-

zeichnet — eine merkwürdig archaiſtiſche Tendenz zeigt, keineswegs zu ſeinem Vortheile. In den ſcharf geſchnittenen Geſichtern, dem eng gepreſsten, kurzen Oberleib der Frau und in den knöchernen, hart bewegten Fingern der Hände kehren nämlich unverkennbare Reminiſcenzen an Roger van der Weyden wieder, denen ſich die faſt peinlich durchgeführten Nebendinge anſchlieſsen, darunter auch jenes bekannte Bravourſtückchen der alten Flandrer, das convexe Glas, in welchem ſich ein Fenſter und dahinter die Straſse mit dem minutiöſeſten Detail wiederſpiegeln. Eine zweite und reicher als die im Louvre concipirte Darſtellung eines Wechslers mit ſeiner Frau dürfte die im Beſitze des Fürſten von Hohenzollern-Sigmaringen auf Schloſs Sigmaringen ſein.

Mit dieſem Gegenſtande berühren wir einen Kreis von Darſtellungen, welchen man bei dem tiefen Ernſt, wie ihn Maſſys ſonſt zeigt und bei ſeinem feinen Gefühl für Schönheit und edles Maaſs, kaum von ihm erwartet hätte. Es ſind die Jedermann bekannten Sittenbilder in lebensgroſsen Halbfiguren, Harpagone, Wucherer, zankende Ehepaare u. ſ. w., die gewöhnlich in ziemlich derber Auffaſſung ihr unlauteres Weſen treiben, und höchſtens als »Comptoirſpäſse«, wie ſie Jakob Burckhardt genannt hat, leidlich paſſiren können. Doch iſt dabei nicht zu vergeſſen, daſs faſt bei allen dieſen Bildern nur die Erfindung auf unſeren Meiſter zurückzuführen iſt. Dies gilt ſelbſt für die berühmten »beiden Geizhälſe« in Windsorcastle. Daſs er übrigens auch einmal eigenhändig ſolche rohen, an die Carricatur ſtreifenden Geſellen ſchaffen mochte, oder vielleicht beſſer — muſste, bezeugen die Henker, die Zuſchauer und die Muſikanten auf den Seitenflügeln der Grablegung in Antwerpen. Er war ein Sohn ſeiner Zeit, konnte nichts Anderes ſein, und dieſe war eine mehr und mehr realiſtiſche geworden. Dieſer Tendenz aber muſste auch er ſeinen Tribut zahlen und that es in jener Weiſe, wenn auch vielleicht nicht ſo gerne und hingebend, wie es Lucas van Leyden in ſeiner Weiſe that.


Der Geldwechsler und ſeine Frau. (Original: Louvre.)

An Schülern oder Nachfolgern Quentin's, wenigſtens im Fache dieſer eben charakteriſirten niederen Gattung, von denen Gemälde auf uns gekommen ſind, kennen wir nur zwei, ſeinen in künſtleriſcher Hinſicht entarteten Sohn Jan und den Marinus (Seeuw) van Roymerswalen (auch Reymerswalen), welch' Letzterer hauptſächlich die Copieen oder Variationen nach obigen Thematen, den Geizhälſen, Wucherern u. ſ. w. auf dem Gewiſſen hat.

In weiterem Sinne beeinflufst von dem grofsen Antwerpener zeigt fich ein Deutfcher, deffen Name erft kürzlich wieder bekannt wurde, Jan Joest, der Meifter des Todes Mariä, wahrfcheinlich ein Sohn Calcar's. Er macht feinem Vorbilde gröfsere Ehre als jene, wie er denn weitaus der bedeutendfte Maler im erften Viertel des fechzehnten Jahrhunderts am Niederrhein ift. Seine Werke werden nicht felten Maffys felbft zugefchrieben, fo eine Madonna mit dem Kinde (Nr. 377) in der kgl. Galerie zu Brüffel, eine Lucretia im Belvedere zu Wien und eine heilige Familie im Palazzo Balbi-Piovera zu Genua.

Auch ein gröfserer Sohn unferes Vaterlandes ift hier noch zu nennen, Hans Holbein d. J., der auf feiner niederländifch-englifchen Reife Maffys auf eine Empfehlung von Erasmus durch Vermittelung des Petrus Aegidius kennen lernte. A. von Zahn äufsert fich, gewifs zutreffend, über das Ergebnifs diefer Berührung alfo: »Nach meiner jetzt ganz ficher gewonnenen Ueberzeugung find die Eigenthümlichkeiten der ausgebildeten Malweife bei Holbein von dem Einflufs feines Aufenthaltes in den Niederlanden, fpeziell von der Einwirkung des Quentin Maffys zu datiren. Als ich unmittelbar nach der Holbeinausftellung die Galerie zu Antwerpen befuchte, fand ich in der ganzen Zeichnung und dem Colorit des Quentin, feiner Farbenbehandlung und mehreren Eigenthümlichkeiten, namentlich der Behandlung des Beiwerks, deutliche Beweife einer vorbildlichen Einwirkung des ältern Meifters, welche bereits in der Darmftädter Madonna erkennbar ift.«

So fand alfo Maffys, der in feiner Heimat ziemlich einfam, weil zu hoch über den ihn umgebenden Talenten ftand, im verwandten Nachbarlande würdige Nachfolge und mit diefer erfreulichen Perfpective fchliefsen wir fein Lebensbild und fügen nur noch aus feinen perfönlichen Verhältniffen bei, dafs er zweimal verheirathet, im Jahre 1530, nicht fehr alt an Jahren, aber herrlich ausgereift in feiner Kunft, verftorben ift.

Schon ziemlich lange vor Quentin's Tode machte fich neben der feinigen eine neue Richtung der Malerei in den Niederlanden geltend und zwar, wie fchon oben angedeutet, durch Künftler, die in Italien fich gebildet hatten. Ihre Werke, die, bei gleicher Richtung auf höhere Anerkennung der menfchlichen Geftalt, weniger die tiefe, ernfte, als die heitere, fanfte Bedeutung darftellten, mufsten das Publikum und die jüngeren Maler anziehen und den bejahrten Meifter wenigftens in der Gunft der Grofsen und der Menge verdunkeln.

Der Erfte, welcher italienifche Studien in den Niederlanden ausführte, fcheint Johann Goffaert, genannt Jan de Mabufe (Maubeuge) gewefen zu fein, geb. angebl. um 1470, † 1532. Sein vormals berühmteftes Werk, ein Altarbild in der Abtei zu Middelburg, bewunderte Dürer weniger der Zeichnung, als des Colorits wegen. In Brüffel traf dann der Letztere den jüngern Bernhard van Orley (Barend van Brüffel) geb. um 1471, † 1541(?), angeblich Rafael's Schüler, durch die Gunft der Stadthalterin Margaretha ausgezeichnet und in vollem Anfehen. Bald darauf kehrte auch Jan Schoreel (1495—1562), ein Holländer aus Utrecht, zurück, und wufste in diefem feinem Vaterlande ebenfalls die neue Richtung mit Beifall zu vertreten. Sie Alle und die Andern diefer erften Generation der neuern Zeit, ein Lambert Lombard, Michael von Coxcyen u. f. w., hatten das Gefühl für die Anmuth der älteren einheimifchen Werke nicht verloren; fie behielten manche Eigenthümlichkeiten der Anordnung und Gruppirung, des Umfangs und der Mannigfaltigkeit bei. In Italien hatten fie vorzugsweife Rafael ftudirt und auch in ihm befonders die fanften, graziöfen Motive

aufgefafst. Jene einzelnen Härten und naiven Unregelmäfsigkeiten, welche die ältere Kunft fich erlaubt hatte, mufsten daher verfchwinden; die Geftalten wurden gröfser, fchöner und richtiger zugleich, die Gruppen mehr überfichtlich und zierlich, und das Ganze nahm einen milden, freundlichen Geift an, der auch auf uns feine Wirkung nicht verfehlt. Allein wie die Vereinigung zweier verfchiedener Principien immer nur die Verflachung beider zur Folge hat, fo war es auch hier. Der ernfte, fromme, myftifche Sinn, den die ältere Schule in den Eyck's und in Memling gehabt hatte, war verloren und konnte nicht erhalten werden, fobald der Gefchmack und die Kenntnifs der Form fo weit gebildet war, um an jenen fcheinbaren Mängeln der Form Anftofs zu nehmen. Ebenfowenig hatte man aber mit der weiblichen Grazie Rafael's auch feine finnvolle Tiefe fich aneignen können. Es war daher nur die Anmuth beider geblieben, die ein willkommener Gaft war, aber freilich bald einen Mangel empfinden laffen mufste. Ein Rückfchritt zu jener frühern Unbefangenheit war indeffen nicht möglich, nachdem das Auge für die Verhältniffe des menfchlichen Körpers geöffnet war, und fo blieb nichts übrig, als auf dem neu betretenen Wege zu gröfserem Ernfte weiter zu gehen.

Dies war die Aufgabe der folgenden Generation, die auch in Italien durch das Vorbild Michel Angelo's einen andern Geift verbreitet gefunden und angenommen hatte. Die bedeutendften Niederländer diefer zweiten Epoche liefsen fich in Antwerpen nieder, theils weil fie durch Geburt oder früheren Unterricht hier heimifch waren, theils durch den Reichthum angezogen. Das Haupt der neuen Schule war Franz Floris, (1520(?)—1570), der, aus einer Künftlerfamilie diefer Stadt entfproffen, erft unter Lambert Lombard in Lüttich, dann in Rom nach Michel Angelo und der Antike ftudirt und fo den antikmodernen Geift an den Quellen gefchöpft hatte. Im Jahre 1539 trat er hier in die Gilde; fein Ruhm verbreitete fich fchnell, und bald wurde er überall mit gefteigertem Enthufiasmus als der „belgifche Rafael" gefeiert. Guicciardini findet ihn in Zeichnung und Erfindung ausgezeichnet, in Darftellung der Muskeln und der menfchlichen Geftalt wunderbar gefchickt, diesfeits der Alpen vielleicht ohne Gleichen. Van Mander nennt ihn den „Laternenträger und Strafsenmacher der niederländifchen Kunft", rühmt feine Werke durch Kenntnifs, Ausdruck und Anordnung als erftaunenswürdig, und will überhaupt keinen über ihn geftellt haben. Wir Neuern werden dies Entzücken fchwerlich theilen; indeffen ift es begreiflich, dafs, nachdem einmal die Richtung gegeben, die Darftellung des Körpers in feiner ganzen Muskelkraft Künftler und Kunftfreunde wie eine neue, lange geahnte Wahrheit fo ftark treffen konnte, dafs fie alles Anftöfsige überfehen, alle Vorzüge früherer Schulen vergeffen konnten. Auch die Kunft hat Zeiten der Revolution, in welchen das Einfeitigfte und defshalb Unwahrfte mit blinder Begeifterung gefeiert wird.

Die Sammlung zu Antwerpen enthält das Gemälde von feiner Hand, welches die Zeitgenoffen am meiften priefen. Es ift der Sturz der böfen Engel; eine grofse hohe Tafel, in ihrem ganzen Raume mit menfchlichen Geftalten gefüllt, die in den verfchiedenften Wendungen der Glieder abwärts fallen, und da fie ziemlich dicht nebeneinander in diefer fenkrechten Bewegung gedacht find, wie fallender Schnee oder Regen, die ganze Fläche des Bildes gleichmäfsig und ohne perfpectivifche Vertiefung bedecken. Ohne Zweifel würde diefe Anordnung weniger anftöfsig erfcheinen, wenn das Bild höher hinge, fo dafs wir nicht in gleicher Höhe, fondern von unten und ferne den Sturz betrachteten. Wir würden dann aber auch das Einzelne, den abwechfelnden Ausdruck von Wuth und Verzweiflung, die auch noch in der Entftellung fühlbare Schönheit der Körper weniger vollftändig fehen. Floris foll in Rom befonders Michel Angelo's jüngftes Gericht ftudirt haben, und wie diefes Vorbild fcheint auch feine Compofition mehr beftimmt, ein Lehrbuch für Künftler als ein wirklich erfreuliches Werk zu fein. Indeffen ift es nicht blofs der Gegenftand, der ihn für uns ungeniefsbar macht; denn auf auf einem zweiten Bilde, das wir in derfelben Sammlung finden, hat felbft die Anbetung der Könige, ein Stoff, den die Kunft auf ihren verfchiedenften Stufen fo glücklich zu benutzen wufste, unter feinen Händen allen Reiz verloren. Die Körper find fo langgezogen, dafs man fpürt, wie der Künftler ihre Theile einzeln veranfchlagt hat; die Gefichtszüge verrathen deutlich, dafs fie dem Ovale nur eingefchrieben find, die Haltung ift fteif und gezwungen, die Färbung gelb und einförmig. Schon frühe tadelten es die Italiener, dafs Floris durch Ueberhäufung des Muskelwerks die Körper zu dünne mache; Karl van Mander giebt ihnen den Vorwurf zurück, indem fie aus Bequemlichkeit zu wenig Binnenwerk

gäben, und beide Aeuſserungen ſind charakteriſtiſch für den innern Gegenſatz beider Nationen, der ſich überall ſo bewährt, wie er hier in Beziehung auf die Geſtalt des menſchlichen Körpers ausgeſprochen iſt. Jene italieniſche Schönheit war dem germaniſchen Sinne zu oberflächlich, und er zerſtörte ſie durch anſcheinend gröſsere Tiefe.

Es iſt bemerkenswerth, daſs dieſe Schule der tieferen Auffaſſung italieniſcher Studien in Antwerpen blühte, während die unmittelbar vorhergehende, anmuthige Kunſt Bernhard's von Orley und ſeiner Altersgenoſſen hier nicht Wurzel faſste. Schwerlich dürfte dies bloſs äuſsern Urſachen zuzuſchreiben ſein; vielmehr ſcheint es, daſs man hier, durch ältere Tradition und namentlich durch Quentin Maſſys an eine ernſtere, herbere Kunſt gewöhnt, durch die italieniſche Richtung nicht eher befriedigt wurde, bis Floris ſie in einem, freilich unſerm Geſchmacke nach, miſsverſtandenen Ernſte aufgefaſste. Dies aber mag als ein Beiſpiel gelten, wie die nothwendige hiſtoriſche Entwickelung ſich auch an eine beſtimmte Localität anknüpfen, durch dieſelbe bedingt ſcheinen kann.

Franz Floris verſammelte eine blühende Schule um ſich; wohl hundert und zwanzig Lehrlinge arbeiteten unter ihm und berühmte Meiſter gingen daraus hervor. Aber auch die Zeitgenoſſen, von denen wir nicht gerade wiſſen, daſs ſie unmittelbare Lehre von ihm erhalten, ſtehen ihm ſo nahe, daſs man ſie in einem weiteren Sinne zu ſeiner Schule zählen muſs, die uns beinahe in allen Kirchen und Sammlungen in vielfältigen Exemplaren begegnet. Leider gleichen ſie ſich faſt alle in unerfreulicher Nüchternheit. Sie ſtehen in einer unglücklichen Mitte zwiſchen der älteren Schule und der freien Benutzung italieniſcher Lehren. Die ruhige, männliche Haltung oder die hingebende Liebe der Figuren bei den älteren Meiſtern iſt verſchwunden, ohne daſs, wie bei manchen Italienern und bei Rubens, die Fülle des ſinnlichen Lebens ſelbſt eine geiſtige Bedeutung hat. Ebenſo wagen ſie weder nach alter Weiſe eine weite, heitere, perſpectiviſche Ausſicht zu geben, noch die Geſtalten in voller Gröſse und im nächſten Vorgrunde zu zeigen und an ihnen den ganzen Reichthum körperlicher Motive zu entwickeln, ſondern ſie laſſen es bei einer flach perſpectiviſchen Gruppirung.



Madonna mit Engeln.
Von Fr. Floris.

XVII. XVIII.

DIE KÜNSTLERFAMILIE BRUEGEL.

ADRIAEN BROUWER.

Von

J. E. Wessely.

XIX.

DAVID TENIERS DER JÜNGERE.

Von

Alfred von Wurzbach.

Die Künstlerfamilie Bruegel.

Peter Bruegel, der Alte.

Geb. um 1525; geft. um 1570.

Der Wind löft den fliegenden Samen des Waldbaumes los und trägt ihn auf feinen Schwingen über Berg und Thal, über Felder und Felfen. Taufende und taufende diefer Samenkörner verderben; wo aber ein lebensfähiges Korn einen guten Boden findet, da fafst es auch Wurzel, und find alle Bedingungen des Wachsthums günftig, fo wird aus der kleinen Pflanze ein Baum, der wieder Früchte treibt. Wie im Pflanzenleben, fo auch im Menfchenleben. So grofs auch die Spannkraft des freien Willens bei Einzelnen fein mag, wir bleiben doch an die Zeit und den Ort, an unfere Mitwelt, an die Culturverhältniffe unferes Wohnortes gebunden, von denen unfere Individualität gleichfam die Farbe annimmt.

So mufs denn auch die Erscheinung eines jeden bedeutenden Menfchen, deffen Name der Gefchichte angehört, aus der Gefchichte feiner Zeit erklärt werden, die auf feine Entwickelung ihren Einflufs ausgeübt hat, wobei er felbft einer der unzähligen Ringe an der Kette der Menfchengefchichte ift, die der Zeit einen beftimmten Charakter einprägen.

Diefer Gedanke mufs uns auch leiten, wenn wir die Gefchichte einer Künftlerfamilie erzählen, eine Würdigung ihrer künftlerifchen Thätigkeit gewinnen wollen, die neue Wege bahnbrechend betrat und auf die Kunft von lange anhaltendem Einfluffe gewefen ist.

Wir werden in das alte Flandern verfetzt, das durch Handel und Fleifs feiner Städte zu grofsem Reichthum und Anfehen gekommen ift, wie noch die erhaltenen kirchlichen und profanen Kunftbauten von jener geiftig angeregten Zeit ein fprechendes Zeugnifs ablegen. Bekanntlich kamen dann fpäter die burgundifchen Niederlande 1477 an das Haus Habsburg und durch Carl V., der 1500 in Gent das Licht der Welt erblickte, an die fpanifche Krone, die fo fchwer auf dem Lande drückte, dafs es darüber zu offener Empörung kam. Aus dem Kriege ging Holland als selbftändiger freier Staat hervor, der Süden blieb bei Spanien.

In diefe Zeit der Kämpfe fällt ein Anfangs fich nur momentan geltend machender Umfchwung in der Kunft. Wie zu Ende des 15. Jahrhunderts der Schwerpunkt der künftlerifchen Entwickelung von Flandern nach Antwerpen in Brabant übertragen wurde, fo änderte fich auch allmälig der Charakter der künftlerifchen Darftellung, indem man dem realen Leben mehr Zugeftändniffe machte

und die Darftellung der Perfon in ihrer äufseren Erfcheinung (Portrait) oder der Wechfelthätigkeit der Menfchen in ihrem Privatleben (Genre) neben der idealen Kunft (chriftliche und heidnifche Mythologie) als gleichberechtigt hinftellte. Zwar hörte man nicht auf, religiöfe und mythologifche Stoffe zu componiren, aber felbft hier machte fich in der Behandlung bereits der Realismus geltend. Quintin Maffys malt die fchon zu feiner Zeit viel bewunderten Wucherer und den goldwiegenden Banquier; Lucas von Leyden räumt dem Genre noch mehr Raum in feiner Kunftthätigkeit ein, wie feine geftochenen Blätter beweifen, ja er behandelt es bereits als eine befondere felbftändige Kunftgattung.

So war der Boden gehörig vorbereitet, als Peter Bruegel auf der Bühne erfchien, um mit der vollen Kraft eines bahnbrechenden Geiftes fich des lebenskräftigen Stoffes zu bemächtigen und zu zeigen, dafs in der ihn umgebenden Welt, im alltäglichen Leben fich Momente finden, deren Darftellung neben anderen Kunftwerken ihren gebührenden Ehrenplatz einnehmen können.

Peter Bruegel, der ältefte Künftler diefes Namens, zum Unterfchiede von feinem Sohne, der denfelben Taufnamen trug, der Alte genannt, ift der Sohn einer Bauernfamilie aus dem Dorfe Breugel, bei Breda. Den eigentlichen Familiennamen kennt man nicht, der Künftler nahm den Namen feines Geburtsortes an, und diefer blieb auch feinen Nachkommen. Doch wird er verfchieden gefchrieben, Breugel, Breughel, Bruegel, Brueghel (Prenner nennt ihn auf einer Radirung gar Prigel). Er felbft bezeichnete fich auf Bildern und Zeichnungen Bruegel, und fo wollen wir diefe Schreibweife adoptiren.

Bei Feftftellung feines Geburtsjahres ftofsen wir auf Schwierigkeiten; van Mander nennt es nicht. Andere Autoren geben das Datum 1510 oder 1530. Alfo nicht weniger als zwanzig Jahre, um welche die Angaben differiren! — Glücklicher Weife kann man aus andern Daten feines Lebens mit annähernder Sicherheit fchliefsen, dafs er zwifchen 1525—1530 das Licht der Welt erblickte. Vergeblich forfchen wir heut nach den Urfachen, die den Bauernfohn auf die Pfade der Kunft gebracht haben. Van Mander läfst ihn ohne jeden Commentar in das Atelier des nicht unbedeutenden Malers Peter Koeck van Aalft eintreten, der ihm Unterricht im Zeichnen und Malen gab. Koeck war ein Schüler des Bernard van Orley gewefen, hatte fpäter eine Kunftreife nach Italien gemacht und war auch nach Conftantinopel gekommen, wo er fich ein Jahr aufgehalten und woher er viele Zeichnungen, Darftellungen orientalifcher Gebräuche und Sitten, mitgebracht hatte. Er wurde Maler des Kaifers, verfuchte fich auch als Schriftfteller und ftarb 1550. Im Haufe diefes Künftlers fcheint der junge Bauernfohn wie ein Familienglied gehalten worden zu fein; in feinen freien Stunden trug er die kleine Tochter feines Lehrers auf feinen Armen, ohne zu ahnen, dafs diefe einmal feine Hausfrau werden folle. Er dürfte bis zum Tode Koecks in defsen Haufe geblieben fein, und wurde dann 1551 als freier Meifter in die Antwerpener Malergilde aufgenommen.

Wenn van Mander ihn auch zum Schüler des Stechers und Kunftverlegers Hier. Cock macht, fo fcheint dies ein Irrthum zu fein; Bruegel zeichnete wohl viel für deffen Verlag, was dann im Stich erfchien, aber dies fetzt doch noch kein Schulverhältnifs voraus. Dafür ift ein anderer Meifter hier zu nennen, der,

wenn auch nicht im perſönlichen Verkehr, doch durch ſeine Werke einen groſsen Einfluſs auf die künſtleriſche Entwickelung des jungen Künſtlers ausgeübt hat; es iſt Hieronymus van Aeken, genannt Boſch, ſein ſpecieller Landsmann, der aber bereits 1516, alſo vor Bruegel's Geburt, geſtorben war. In den Werken dieſes abſonderlichen Künſtlers ſand Bruegel, wonach er ſelbſt in ſeinem Innern ſtrebte, ihm fühlte er ſich geiſtig verwandt, ſeine Denk- und Gefühlsweiſe eignete er ſich wie eine ihm zukommende Erbſchaft an. So folgte er nur dieſem



Compoſition von Peter Bruegel (Bauernbruegel). Nach dem Kupferſtiche des P. Myricenus.

ſeinem Vorbilde, wenn er den Scenen der h. Geſchichte ein reales Element beimiſchte. Beſonders aber waren es die Darſtellungen des wirklichen Lebens, wie es in der niedrigſten Stufe der Geſellſchaft zum Ausdruck kommt, wie Trinkgelage, Bauernkirchweihen mit ihrer ausgelaſſenen, oft in Streit und Zank ausartenden Luſtigkeit, die er unter den Werken des Boſch bewunderte und in ſeiner Art nachzuahmen ſuchte. Wie er aber einerſeits ſelbſt für das Spukhafte, das er auf deſſen Bildern fand, Sinn und Verſtändniſs beſaſs, ſo ſuchte er andererſeits die Bauernwelt auch in einer, wenn man ſo ſagen darf, idealeren Form darzuſtellen, das Natürliche, Gemüthliche hervorzukehren, um dem Stande, dem er entſproſste, eine Berechtigung in der Kunſtwelt zu erobern. Wegen dieſer

Vorliebe für Darſtellungen des Bauernlebens wird er denn auch der »Boeren-Bruegel«, Bauernbruegel genannt, während ihm die Franzoſen wegen der drolligen Auffaſſung des Bauernlebens »Pierre le Drôle« nennen.

Nach der Gewohnheit der Künſtler ſeiner Zeit machte ſich — etwa 1552 — Bruegel auf die Reiſe nach Italien. Für ſeinen Aufenthalt in der ewigen Stadt ſprechen zwei radirte Landſchaften, welche »Petrus Bruegel fec. Romae 1553« bezeichnet ſind. Doch blieb die italieniſche Kunſt auf ihn ohne ſonderlichen Einfluſs; die praerafaeliſche Schule, Rafael ſelbſt, Michel Angelo waren ihm fremdartige Elemente, die keinen Accord in ſeinem Künſtlerbewuſstſein anſchlugen. Dagegen ergriff ihn um ſo mehr die ſchöne Natur des Landes, die gigantiſche Form der Alpenwelt. Er brachte eine Menge Naturſtudien zurück, die er dann in den Hintergründen ſeiner Compoſitionen verwerthete.

Seine Rückkehr ſcheint noch in daſſelbe Jahr 1553 zu fallen, denn aus ihm iſt eine Zeichnung nach dem St. Georgenthor zu Antwerpen datirt, die als Stich in dem Verlage des C. Galle erſchien. In Antwerpen aber hat er ſich nach ſeiner Rückkehr angeſiedelt. Hier fand er einen guten Freund an dem Kunſthändler Hans Franckert, für den er vieles malte. Um Stoff für Darſtellungen des bäueriſchen Lebens zu gewinnen, beſuchten ſie, als Landleute verkleidet, die umliegenden Dörfer, um ſo das Volk in ſeinem eigenſten Weſen und Leben ſtudiren zu können. Da der Künſtler ſelbſt aus dieſer Lebensſphäre hervorgegangen war, und die Rolle darum täuſchend geſpielt wurde, ſo thaten ſich die Bauern vor ihnen keinen Zwang an. Wenn irgendwo eine Hochzeit gefeiert wurde, erſchienen ſie als angebliche Verwandte, und da ſie der Braut Geſchenke brachten, ſo glaubte man ihnen. Bei ſolchen Gelegenheiten wurden dem Bauernleben all jene kleinen treffenden Züge abgelauſcht, denen wir auf den Bildern Bruegel's begegnen. Seine Bauernhochzeiten, Kirchfeſte, Dorfſchenken und Bauernprügeleien ſind darum ein Stück niederländiſcher Sittengeſchichte. Wenn zuweilen Epiſoden dargeſtellt werden, die heutigen Tages ſich kein Künſtler getraute auf die Leinwand zu bringen, ſo iſt dies auf Rechnung der realen Welt, die eben damals auf einem Dorfe nicht anders war, zu ſchreiben; der Künſtler hat ſie ſo gegeben, wie er ſie geſehen hat; um eine Idylle war es ihm nicht zu thun — und ſein Publicum verlangte eine ſolche nicht.

Eine junge Wirthſchafterin führte dem Künſtler das Hausweſen. Er hätte ſie wohl geheirathet, aber der groſse Hang des Mädchens zum Lügen, der ihr, ſcheint es, zur zweiten Natur geworden war, ſchreckte ihn zurück. Sie log, weil ſie Freude an der Lüge hatte; bei der unſchuldigſten Sache erfand ſie lieber eine Geſchichte, als einfach die Wahrheit zu ſagen. Bruegel wollte ihr die böſe Gewohnheit verleiden, er zeigte ihr ein Kerbholz und ſagte, er werde jede ihrer lügenhaften Erfindungen auf demſelben mit einem Strich bezeichnen. Sollte das Holz voll werden, ſo ſei es mit der Heirath nichts, und ſie müſſe ſein Haus verlaſſen. Aber auch dies äuſserſte Mittel half nichts, das Kerbholz wurde voll und die Lügnerin aus dem Dienſt entlaſſen. Nun dachte der Künſtler an die Tochter ſeines erſten Lehrers, die mit ihrer Mutter jetzt in Brüſſel lebte. Die er einſt als Kind auf den Armen getragen, muſste nun eine erwachſene Jungfrau ſein; er machte ſich alſo nach Brüſſel auf und ſeine Bewerbung wurde

angenommen, jedoch mit der Bedingung, dafs Peter nach Brüffel überfiedle, worauf er auch einging. Die Hochzeit wurde 1563 gefeiert. Seine Frau gebar ihm zwei Söhne, beide gefeierte Künftler, der eine, wie fein Vater Peter genannt, wurde um 1565, der andere, Jan getauft, wurde 1568 geboren.

Von den weiteren Lebensfchickfalen unferes Künftlers ift nur noch bekannt, dafs ihm die Verwaltung der Stadt Brüffel die Ausführung mehrerer Bilder übertrug, darunter follte eines die Ausgrabung des Canals von Brügge nach Antwerpen zum Vorwurf haben. Der Tod hinderte ihn indeffen an der Vollendung diefes Auftrags; er ftarb höchft wahrfcheinlich 1569 oder bald darauf und wurde in der Kirche Nôtre-Dame de la Chapelle begraben, wo fpäter fein Sohn Jan beiden Eltern ein Monument fetzte, welches D. Teniers 1670 renoviren liefs. Einzelne Biographen verlängern ihm das Leben bis in den Beginn des 17. Jahrhunderts hinein, indem fie annehmen, dafs er es war, bei dem 1599 Andries Daniels als Schüler eintrat, und dafs eine mit 1601 bezeichnete Winterlandfchaft im Belvedere zu Wien und die Kreuzfchleppung im Berliner Mufeum vom Jahre 1606 von feiner Hand feien. Alles dies ift aber auf feinen Sohn Peter zu beziehen.

Auf dem Sterbebette liefs er durch feine Frau noch mehrere freie Zeichnungen feiner Hand in's Feuer werfen, entweder aus Reue, oder um der Wittwe nach feinem Tode keine Verlegenheiten zu bereiten. Derfelben vermachte er auch ein Gemälde in feinem Teftamente, worauf man eine Elfter auf dem Galgen fah; er wollte damit anzeigen, wohin er feine Verleumder wünfche. Das Bild befindet fich jetzt in Darmftadt.

Bruegel war ein ftiller, faft wortkarger Mann, nur in einer Gefellfchaft, in der er fich heimifch fühlte, wurde er lebhafter und wufste dann den angenehmen Erzähler von allerlei Schnurren zu fpielen; auch foll er fich zuweilen maskirt, und durch allerlei Spuk abergläubifche Leute erfchreckt haben. Man fieht diefe letzte Eigenfchaft feinem bärtigen ernften Gefichte freilich nicht an. Sein Portrait erfchien in der Sammlung von Künftlerbildniffen von H. Cock (1572); bei Mander Descamps und D'Argensville kommt es gleichfalls vor; nach einer Zeichnung B. Spranger's hat es Eg. Sadeler geftochen.

Unter P. Bruegel's des Aelteren, des Bauern-Bruegel Namen gehen unzählige Gemälde; wo in einer unbedeutenden Auction alter Bilder irgend eine Scene bäuerlichen Lebens und Treibens vorkommt, wird fie als fein Werk katalogifirt. Oft find diefe meift fchwachen Machwerke Copien nach feinen Stichen, deren es eine grofse Zahl gibt, und gehören neuerer Zeit an. Von echten Werken des alten Peter haben fich nicht fehr viele erhalten. Ueber Einzelne geben fchon die älteren Biographen beftimmte Nachrichten; fo erwähnt van Mander ein grofses Gemälde mit dem babylonifchen Thurmbau, welches der Kaifer erwarb; es ift daffelbe, das fich jetzt im Belvedere zu Wien befindet und die Jahreszahl 1563 trägt. Prenner hat es radirt. In demfelben Befitze befand fich ein zweites Werk mit dem betlehemitifchen Kindermord, auf dem der Schrecken der Mütter befonders draftifch dargeftellt war, und ein drittes mit der Bekehrung des heil. Paulus; in der Landfchaft bemerkte man die Studien, die der Künftler in der Alpenwelt gemacht hatte.

Von einzelnen Bildern im Privatbefitz erwähnt van Mander eine Bauernhochzeit, welche zu feiner Zeit Herman Pelgrims, ein Kunftfreund von Amfterdam, befafs, und die fehr warm im Ton gewefen fei. In derfelben Stadt befafs ein anderer Kunftfreund, Willem Jacobsz, zwei grofse Stücke in Wafferfarben, ein Kirmefsfeft und eine Bauernhochzeit. Auf dem zweiten Bilde fah man einen bärtigen Mann (den Künftler?) die Börfe ziehen, um der Braut ein Gefchenk zu machen. Rubens foll fünf Gemälde des Meifters gehabt haben, woraus man auf eine befondere Vorliebe diefes grofsen Künftlers für feinen älteren Landsmann fchliefsen dürfte. Wenn die Zeichnung, welche zwei betrunkene, von ihren Weibern und einem Manne von der Kirmefs nach Haus geführte Männer vorftellt, die mit der Galerie Suermondt in den Befitz des Berliner Mufeums überging, wirklich von Rubens ift, dem fie zugefchrieben wird, fo ift fie offenbar unter dem Einfluffe der Bruegel'fchen Kunft entftanden.

Es wird von Intereffe fein, die öffentlichen Sammlungen unferer Tage, welche Gemälde unferes Meifters befitzen, eines kurzen Ueberblicks zu würdigen. Die Galerie des Belvedere in Wien enthält aufser dem oben erwähnten Bilde des babylonifchen Thurmbaues noch mehrere die, weil fie durchweg bezeichnet find, eine Grundlage für die Beurtheilung nicht fignirter Bilder des Meifters gewähren. Hier fieht man eine Schlacht der Ifraeliten gegen die Philifter vom Jahre 1563, eine Kreuzabnahme, bei der es von Zufchauern wimmelt, eine Schneelandfchaft, vier Bilder mit den Jahreszeiten und einen Kampf zwifchen Bauern und Soldaten.

Die Sammlung von Schleifsheim befitzt ebenfalls einige Gemälde des alten Bruegel, Dorffefte und eine Bauernhochzeit, ferner eine Predigt des Täufers in der Wüfte, in welcher fich viel Volk verfammelt hat, Landleute laffen durch Kinder Vogelnefter ausheben und zwei Blinde, die fich führen und in eine Grube fallen. Auch in Neapel ift im Mufeo Borbonico das letztere Gleichnifs auf einem dem Meifter zugefchriebenen Bilde dargeftellt. Die Münchener Pinakothek befitzt einen Chriftus mit der Ehebrecherin, in welcher Compofition fich der Künftler etwas von Lucas von Leyden beeinfluffen liefs. Einen ähnlichen Gegenftand hat P. Perret geftochen.

In der Galerie zu Dresden fieht man ein Bild mit der Bergpredigt Chrifti und eine Bauernfchlägerei beim Kartenfpiel.

Das Berliner Mufeum befitzt ein Bild, auf dem fich in der Nähe eines Kirchhofes Krüppel mit Pilgern raufen, eine lebendige Compofition voll Bewegung, ganz im Geifte des Meifters; doch wird in neuefter Zeit die Originalität angezweifelt.

In Nürnberg ift eine Bekehrung Saul's und der bethlehemitifche Kindermord. (Sollten es diefelben fein, die fich einft im kaiferlichen Befitz befanden?) In Darmftadt ift ein Bild hervorzuheben.

In Antwerpen wird eine Kreuztragung, 1607 bezeichnet, dem alten Bruegel zugefchrieben, was offenbar nicht möglich ift. Sie wird, wie derfelbe Gegenftand im Berliner Mufeum vom Jahre 1606, vom jüngeren Peter fein. In Gent fieht man ein Bauernfeft.

Von franzöfifchen Sammlungen ift zuvörderft der Louvre in Paris zu nennen mit zwei Bildern unferes Künftlers, eine Landfchaft und ein ländliches Feft vor-

ſtellend; doch ſcheint es zweifelhaft, ob das erſtgenannte nicht vielmehr ein Werk Jan's ſei. In der Galerie des Palais Royal befand ſich ein Katzenconcert, das für das Galeriewerk von Couché geſtochen wurde. Die Sammlung in Gent bewahrt vier Landſchaften, angeblich von der Hand des alten Bruegel. In Montpellier ſieht man in der Sammlung Atger ein Bild, welches zu den Hauptwerken des Meiſters zu rechnen iſt. Es ſtellt die Austheilung von Wein an das Volk bei Gelegenheit irgend eines Feſtes vor. Ein ungeheures Faſs iſt auf dem Dorfplatze gelagert. Das durſtige Volk bewegt ſich in Schaaren gegen das Faſs, aus dem der Wein ſtromweis flieſst; die Planken ſind erſtürmt, Männer, Weiber und Kinder tragen Krüge, Töpfe, Kannen, Näpfe, kurz was nur eine Flüſſigkeit beiſammenzuhalten fähig iſt, zur reichen Quelle herbei. Die Bewegung, das Beſtreben des Einen dem Andern zuvorzukommen, iſt treffend geſchildert. Im Hintergrunde fühlen Einzelne, welche die Erſten an der Quelle waren, bereits die Nachwehen. Das Bild wurde von N. Guérard geſtochen, der irrthümlich Jan Bruegel als den Maler deſſelben nennt.

Merkwürdigerweiſe wurde unſer Künſtler — aber auch ſeine Söhne — gerade wie ſein Geiſtesverwandter Hier. Boſch in Spanien ſehr geſchätzt, und das Muſeum von Madrid beſitzt mehrere ſeiner Bilder. Auch eine Dorfkirchweih daſelbſt mit zwei groſsen Rundtänzen dürfte ihm angehören und nicht ſeinem Sohne Jan, wennſchon die Tafel auf dem Bilde, wie die Photographie zeigt, den Letzteren als den Urheber nennt.

Bruegel hatte eine groſse Anzahl von Zeichnungen hinterlaſſen, nach denen wohl die meiſten Stiche von Petrus Myricenus und aus Cock's Verlag ausgeführt ſind. Man kann in dieſen leichten, mit ſicherer Hand ausgeführten Entwürfen ſehr wohl den Meiſter ſtudiren. Sie ſind mit der Feder umriſſen, mehr oder weniger auch mit derſelben modellirt, oder er nahm zu dieſem Zwecke zur Tuſche ſeine Zuflucht, um dem Federumriſs Haltung und Körper zu geben. Doch haben ſich von der urſprünglich groſsen Zahl dieſer Blätter nur wenige bis auf den heutigen Tag erhalten. Ein Hauptblatt beſitzt die Albertina in Wien; es ſtellt das Innere einer Bauernwohnung vor; vor dem Kamin ſitzt eine alte Waffelbäckerin, ihr gegenüber ein ſchlafender dicker Bauer, den das Guitarreſpiel eines Mannes hinter ihm in ſeiner Ruhe nicht zu ſtören ſcheint; rechts ein wohlgenährter Mönch im Begriff einen Krug zu leeren; neben anderen fröhlichen Perſonen endlich ein Mann, dem ein altes häſsliches Weib den Bart einſeift. Wir ſtehen hier vor einer vollendeten holländiſchen Genrecompoſition, die nicht ohne Einfluſs auf ſpätere Genremaler bleiben konnte. Die mit Feder und Tuſche ausgeführte Zeichnung trägt den Namen: BRVEGEL. Die Zeichnung hat Petrus a Merica geſtochen; da er auf dem Blatte über dem Kamin, auf welchem eine Eule im Pilgerkleid abgebildet iſt, die Worte: Hiero. Boſ. Jnventor anbrachte (was ſich vielleicht nur auf die Darſtellung dieſes Bildes im Bilde beziehen ſoll), ſo wurde die ganze Compoſition in Meyer's Künſtler-Lexicon, Artikel Aeken, fälſchlich dem Boſch zugeſchrieben. In derſelben reichen Sammlung iſt auch das jüngſte Gericht, bezeichnet »brueghel 1558«, ganz im Geiſte des Boſch, aber

keine Copie mit Veränderungen, wie Meyer ſagt, ſondern eine ſelbſtändige Compoſition; ſie iſt ebenfalls von Petrus a Merica geſtochen. Eine dritte Zeichnung ſtellt zwei Dudelſackpfeifer und vier betrunkene Weiber dar, deren jedes von zwei Männern geführt wird; ſie iſt bezeichnet »bruegel 1564«. Der trunkene Zuſtand corpulenter Marktweiber kann nicht draſtiſcher ſkizzirt werden. Die vier Gruppen der Weiber ſind von H. Hondius auf zwei Blätter geſtochen.

In der Sammlung von Handzeichnungen bei Suermondt, jetzt im Berliner Kupferſtichcabinet, befindet ſich eine Fluſslandſchaft vom Jahre 1560 und eine flüchtige Federzeichnung, zwei ſitzende Bauern oder Bettler darſtellend, offenbar nach der Natur aufgenommen. In demſelben Cabinet müſſen ſechs Zeichnungen unſerm Künſtler zugeſchrieben werden, vier Landſchaften, davon drei bezeichnet. Eine Kirche zwiſchen Bäumen trägt die Jahreszahl 1560. Eine Federzeichnung ſtellt ſieben meiſt ſitzende Bauern dar, deren einer Brod ſchneidet. Das ſechſte Blatt endlich, mit der Feder vollſtändig und fein bis in's Detail ausgeführt, ſtellt Bienenzüchter dar, welche Honig ausnehmen. Links ſtehen die Verſe:

Dye den nest Weet dye Weeten
Dyen Roft die heeten.

Rechts: BRVEGEL . MDLXV. Eines jener Genrebilder, in denen der der Wirklichkeit treu abgelauſchten Scene kein burlesker Zug angehängt iſt.

Wie bereits erwähnt, iſt unſer Künſtler auch Radirer geweſen. Es wurden zwei Fluſslandſchaften erwähnt, die er in Rom 1553 radirt hatte. Uns ſind noch drei andere Blätter bekannt, die ſicher unter der Hand eines ſelbſtcomponirenden Stechers eines ſog. Peintregraveurs, entſtanden ſind und die wir, wenngleich ſie nicht bezeichnet ſind, keinen Anſtand nehmen, dem Peter Bruegel zuzuſchreiben, da Inhalt wie Ausführung vollkommen auf dieſen Meiſter hinweiſen. Die eine Radirung ſtellt eine Bauernhochzeit dar; die Braut ſitzt hinter dem Tiſche, unter dem vom Dache hängenden Kranze, rechts ein bewegter Bauernrundtanz. Die zweite ſchildert ein figurenreiches Kirmesfeſt, dem die charakteriſtiſche Bauernprügelei nicht fehlt. Auch hat ſich der Componiſt an den Spruch gehalten: Naturalia non sunt turpia, ohne zu bedenken, daſs dieſes Axiom nur in der Thierwelt berechtigte Anwendung findet, im Menſchenleben aber ſeine vernünftigen engeren Grenzen hat. Die dritte endlich verſetzt uns vor eine Schenke, die bereits zu viel des Guten geſpendet haben mag, da Betrunkene abſeits geführt werden. Ein Bettler rechts betrachtet das luſtige Leben und ſcheint dem Uebervollen gegenüber zu denken: Hätte ich die Hälfte von dem genoſſen, was du eingenommen haſt, da wäre uns Beiden wohl! Auf dem Baume zwiſchen Aeſten hockt ein Dudelſackspfeifer. Das Blatt iſt mit dem Jahre 1549 ſignirt.

Wichtig für die Charakteriſtik des Künſtlers ſind aber neben ſeinen eigenen Radirungen auch die zahlreichen Arbeiten anderer Stecher nach ihm; denn gar viele Bilder und Zeichnungen, von denen uns die Stiche noch erhalten ſind, gingen verloren. Nur einige der charakteriſtiſchſten Blätter dieſer Art ſeien hier erwähnt.

Hieronymus Cock, Kupferftecher und Kunftverleger in Antwerpen, geboren 1510, geft. 1570, hat einzelne Compofitionen des Meifters geftochen und nebft den Arbeiten vieler anderer Stecher, befonders des Petrus a Merica, genannt Myricenus, verlegt. Ein Hauptblatt ift die Auferftehung Chrifti, obwohl nur als fein Verlagsartikel bezeichnet, doch ficher auch von ihm geftochen. Die fchlafende Wache bildet eine vollkommene Genregruppe. Da der Stich vor 1570 gefertigt ift, fo kann nicht der jüngere Bruegel der Urheber der Compofition fein, dem man fie zufchreiben wollte. Philipp Galle ftach ein figurenreiches Blatt, den Tod der Maria (nicht der Anna, wie Nagler fagt), ferner die Jünger in Emaus und Chriftus den guten Hirten, der, wie das Gleichnifs fagt, durch die Thüre in den Schafftall geht, während Miethlinge und Diebe durch das Dach und durch die ausgebrochene Mauer eindringen (1565).

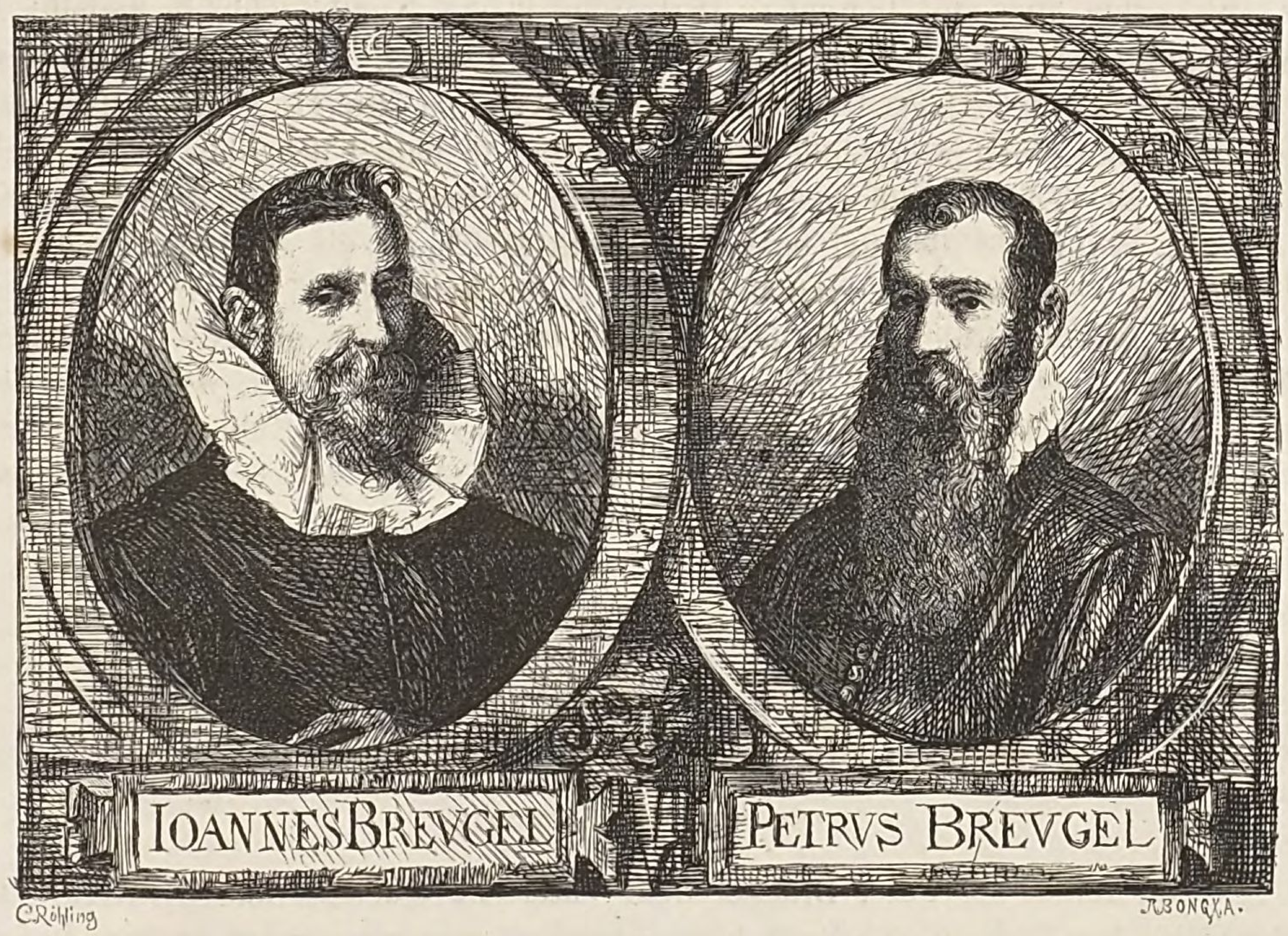
Zwei Blätter von Myricenus, 1565, ftellen den h. Jacob vor, wie er vom Teufel bedrängt wird, und wie er fich diefen mit fegnender Hand vom Leibe hält. In der Darftellung der infernalen Wefen hat van Bofch dem Künftler zum Vorbilde gedient. Wie diefer, fcheint auch Bruegel die einzelnen Gliedmafsen verfchiedener Thiere und der Menfchen in den Topf feiner Phantafie geworfen und diefelben ordentlich durcheinander gerührt zu haben, um dann zwei oder drei herauszuziehen und aus denfelben durch eine oft geniale Verbindung ein fpukhaftes, ungeheuerliches Wefen zu formen. Auch eine Verfuchung des h. Anton, im Verlage von Hier. Cock 1556 geftochen, ift in gleichem Geifte aufgefafst. Biblifche Gleichniffe und Allegorien lieferten dem erfindungsreichen Griffel P. Bruegel's einen dankbaren Stoff, den er auch in feiner Weife verarbeitete. Das Gleichnifs der klugen und thörichten Jungfrauen ift ganz modern, d. h. für des Künftlers Zeit modern dargeftellt. Ein Engel fcheidet gleichfam das Leben der zehn Jungfrauen, wie es hier auf der Erde in Wirklichkeit fich geftaltete, von dem Zuftande, der nach dem Tode eintrat. Links unten (nämlich auf dem Stiche aus H. Cock's Verlag; die Zeichnung zu dem Stiche dürfte gegenfeitig gewefen fein) fieht man die fünf klugen Jungfrauen, die freilich in ihrer ganzen Erfcheinung behäbige Hausfrauen ohne alle jungfräuliche Elafticität und Blüthe vorftellen; die eine fpinnt, die andere weift, eine windet das Garn auf, die vierte näht und die fünfte macht fich mit der Wäfche zu thun. Es ift ein kleines Genrebild. Rechts erfcheinen die thörichten Jungfrauen als mänadenhaft ausgelaffene Marktweiber, deren eines den Dudelfack handhabt, zu deffen Tönen die andern vier einen Rundtanz ausführen. Oben fieht man die klugen fowohl wie die thörichten Mädchen nackt und mager, links werden die erfteren, welche brennende Lampen tragen, von Chriftus in der Pforte des himmlifchen Paradiefes empfangen; rechts ftehen die thörichten vor der verfchloffenen Pforte.

Bei allegorifchen Darftellungen begnügte fich der Künftler nicht damit, die allegorifche Figur durch gewiffe Attribute zu kennzeichnen; fein Interpretirungsmaterial ift der realen Welt entnommen, figurenreich und auf den Bildern die Hauptfache. So erfchienen von P. Myricenus im Verlage von H. Cock zwei Folgen zu fieben Blatt, die Haupttugenden und Lafter (1558). Die allegorifche Hauptfigur nimmt die Mitte ein und ift mit genrehaften Scenen aus dem Menfchenleben umgeben, die den allegorifchen Sinn des Ganzen erklären.

Einzelne allegorifche Blätter find fo verwickelten Inhalts, dafs man langathmige Erklärungen geben könnte; zuweilen dürfte der Interpret — wie es auch bei Hogarth'fchen Compofitionen zwei Jahrhunderte fpäter der Fall — in Verlegenheit gerathen, wenn er den Sinn gewiffer Epifoden erklären wollte. Ein intereffantes Blatt illuftrirt den Satz: Jeder ift nur auf feinen Vortheil bedacht. Ein Kaufmann unterfucht beim Licht der Laterne feine Colli. Das Blatt heifst »Nemo non« d. h. Jeder. Lateinifche Verfe erklären den Sinn der Darftellung: Nemo non quaerit passim sua commoda, u. f. w. Das Blatt erfchien bei H. Cock. Vafari befchreibt es im Leben des Marc-Anton folgendermafsen: un vecchio con una lanterna cerca della quiete fra le mercerie del mondo e non la trova. — Eine ähnliche Allegorie, die aber phantaftifche Formen annimmt, ift in der Schlacht zwifchen Geldkiften und Geldfäcken, die menfchliche Gliedmafsen haben, zum Ausdruck gebracht, von P. a Merica im Verlage »aux quatre Vents« geftochen. Zu einer Art Allegorie ift auch der geftrandete Wallfifch geftempelt; diefer wird zertheilt und gibt eine Unzahl kleiner Fifche von fich, die feine Beute geworden find. Grofse Fifche freffen die kleinen! Grandibus exigui sunt pisces piscibus esca; von Myricenus geftochen und fälfchlich dem Bofch zugefchrieben. — Auch die alte und ewig neue fociale Frage über den Ausgleich von Reich und Arm fand in der Kunft Bruegel's ihren freilich bruegelesken Ausdruck. Es find zwei Blätter vom J. 1563 von P. a Merica vorhanden, auf deren einem das ärmliche Mittagsmahl der Mageren von einem feiften Eindringling unterbrochen wird, auf dem zweiten dagegen erkühnt fich ein abgezehrter Bettler mit dem Dudelfacke das verfchwenderifche Mahl einer wohl gemäfteten Gefellfchaft, deren Tifchgebet gewifs nur eine Bitte um Hunger bildete, zu ftören. Man nennt diefe beiden Blätter auch den Kampf des Carnevals mit dem Faften; fie erfreuten fich ftets einer gewiffen Beliebtheit.

Zu den eigentlichen Genrebildern gehört fchon der Jahrmarktkrämer, der auf feiner Reife einfchläft und von Affen geplündert wird, die fich über das Quodlibet von Waaren hermachen und den abfonderlichften Gebrauch mit ihnen treiben; im Verlag von H. Cock 1562 erfchienen. In demfelben Verlage erfchien 1559 ein Stich von Myricenus, auf dem man einen Quackfalber feine Waare dem zahlreich versammelten Volke anpreifen fieht; auch hier ift Humor mit etwas Abenteuerlichkeit gemifcht. Die burleske Darftellung einer Schule ift vom Jahre 1557, ebenfo das Laboratorium eines Alchymiften. Wenn die letztere Compofition fich ftreng im Rahmen des Gegenftandes hält (der Alchymift hat fein ganzes Vermögen durch Verfuche in Rauch aufgehen laffen und mufs fchliefslich, wie man durch das Fenfter gewahrt, mit feiner Familie in einem Hospital Zuflucht fuchen), dürfte man wohl zur erfteren kaum das Vorbild je in einer wirklich exiftirenden Schule finden. Die Verlobungsfcene, die mit Tanz inaugurirt wird, zeigt uns den Künftler in jenem Elemente, das ihm den Beinamen »Bauernbruegel« gab. Sie ift von P. a Merica 1570 geftochen. Die Unterfchrift ift Virgil's achter Ecloge entnommen und hat den Sinn: Wenn der tölpelhafte Mopsus die reizende Nifa als Braut heimführt, dann haben Liebende alles zu hoffen (s. Abbildung). Seine Dorffefte, Kirmeffe, Bauernhochzeiten haben mehrere Stecher intereffirt. Ebenfo die Bauernprügeleien, unter denen das von L. Vorfterman radirte Blatt das

wichtigſte iſt. Man findet Blätter dieſes Genre's, ſo wie auch landſchaftliche Darſtellungen in den Werken des Myricenus, H. Cock, F. Huys (Dorffeſt), W. Hollar, H. Hondius, de Bry, Gheyn u. A. m. Von L. Vorſterman iſt das Bauernbruſtbild eines Gähnenden in Rundung radirt; es kann dieſer natürliche Vorgang mit ſeiner Wirkung auf die Geſichtslinien nicht draſtiſcher dargeſtellt werden. Das Bild ſelbſt kam noch in der Auction Mariette 1775 vor, iſt aber heut wie ſo viele andere verſchollen. Eine reiche Sammlung ſolcher Stiche würde ein intereſſantes Bild der Zeit und einen feſten Ausgangspunkt zur rechten Würdigung des Meiſters bieten. Um eine ſolche gerecht und unparteiiſch zu üben, darf man



Jan Bruegel, gen. Sammetbruegel. Peter Bruegel, gen. Bauernbruegel.

ſich natürlich nicht auf den Standpunkt der heutigen Kunſtentwicklung ſtellen. Daſs Bruegel trotz aller uns heut verletzenden Abſonderlichkeiten nur ein Kind ſeiner Zeit war, ein Künſtler, der ſie verſtand, wie ſie ihn, das ſehen wir aus der Anerkennung, die ſeine Compoſitionen bei der Mitwelt gefunden haben. Unbeirrt von der idealen italieniſchen Kunſt wie von der Sucht einzelner ſeiner Landsleute, dieſe in ſchlecht verſtandener Weiſe manieriſtiſch zu copiren, hielt er ſich an die Natur, an die proſaiſche Wirklichkeit. Darum war er originell und wahr. Nur ſeine Höllenbilder dürfen nicht hier einbezogen werden; dieſe entſprangen dem regen Spiel ſeiner Phantaſie, haben aber doch eine vernünftige Unterlage dadurch erhalten, daſs der Künſtler damit die Verkehrtheit der Welt und die Häſslichkeit des Laſters ſchildern wollte. Seine Compoſitionen ſind gut erfunden und geiſtreich, die Zeichnung correct, die Bewegungen wahr, die Natur getreu wieder-

gegeben; befonders feine Dorfbilder befitzen grofse Energie und Bewegung in der Zeichnung fowie Mannigfaltigkeit der Motive. Selbft in feinen biblifchen Gemälden weicht er von der hergebrachten Form ab, indem er genrehafte Epifoden in die heiligen Begebenheiten einmifcht und fo diefelben feiner Zeit gleichfam nahe legt, wie ja auch fchon Lucas von Leyden die biblifchen Perfonen ganz wie Niederländer, natürlich in entfprechender Tracht, auftreten läfst. Tadelnswerth, auch mit objectivem Mafsftab gemeffen, bleibt dagegen bei ihm die unruhige Farbengebung und die Zerfplitterung der Gruppen, wodurch eine Unruhe erzeugt wird, die dem Auge nicht erlaubt, ein Gemälde als ein Ganzes aufzufaffen.

Was ihm aber eine befondere Bedeutung in der Kunftgefchichte verleiht, ift fein Einflufs auf viele der beften Künftler feines Landes. Wie er felbft die fparfamen Körner der Genredarftellung in den Werken des H. Bofch auflas und aus denfelben einen wohlgepflegten Garten zog, fo haben fich viele feiner Nachkommen an den von ihm gezeitigten Blüthen erfreut, fie weiter entwickelt und veredelt. So reicht Bruegel eine Hand dem Bofch in die Vergangenheit und die andere den grofsen Genremalern des 17. Jahrhunderts.

Von einem wirklichen Schüler des Meifters wiffen wir nichts. Der jüngere Peter kann nicht als folcher betrachtet werden, wenn der Vater, wie wahrfcheinlich, um 1570 geftorben ift. Dagegen haben aufser feinen Söhnen D. Teniers, Rubens, Oftade, A. Brouwer an feinen Werken gelernt und jeder das Erlernte auf eigene originelle Art verarbeitet.

Peter Bruegel, der Jüngere, gen. der Höllenbruegel.

Geb. um 1565; geft. um 1637.

Wenn fchon bei Peter Bruegel dem Vater die Quellen, aus denen wir die biographifchen Notizen gefchöpft haben, fpärlich genannt werden müffen, fo find wir in diefer Hinficht bei feinem gleichnamigen Sohne auf ein Minimum verwiefen. Er foll im Jahre 1565 in Brüffel geboren fein; über feine erften Jugendjahre fehlt jede Nachricht, doch ift anzunehmen, dafs er bereits im Vaterhaufe die erften künftlerifchen Eindrücke erhielt, die ihn dann nach feines Vaters Tode beftimmt haben, auch Künftler zu werden. Van Mander läfst ihn bei Egyd Coningxlo in Antwerpen als Schüler eintreten; er müfste alfo bald die Heimathftadt verlaffen haben, um fich in Antwerpen heranzubilden. Aber mehr noch wie fein Lehrer fcheint fein Vater, obgleich nicht mehr am Leben, durch feine Werke ihn beeinflufst zu haben. Befonders war es die Vorliebe für gefpenftifche und diabolifche Darftellungen, die er von diefem geerbt hatte. Er ftudirte daher fleifsig deffen Compofitionen, führte Bilder nach feinen hinterlaffenen Zeichnungen aus oder copirte feine Gemälde. Dadurch vertiefte er fich fo fehr in ihren Geift, dafs feine Arbeiten von denen des Vaters oft nur fchwer zu unterfcheiden find, fo dafs manches Gemälde des jüngeren Peter auf Rech-

nung des älteren gefchrieben wurde, befonders wenn kein Datum einen Anhalt zur Unterfcheidung bot.

In die Antwerpener Lucasgilde wurde er 1585 als freier Meifter aufgenommen. Drei Jahre darauf ehelichte er Elifabeth Goddelet, die ihm eine Tochter, Maria, 1591, und einen Sohn, Peter, 1589, gebar. Diefer wurde gleichfalls Maler, doch weifs man von ihm nichts; möglich, dafs feine Bilder unter dem Namen feines Vaters gehen. Da Peter III. im Jahre 1608 oder 1609 in die Antwerpener Malergilde eingefchrieben wurde und man von ihm nicht viel wufste, fo verwechfelte man Vater und Sohn und liefs erfteren erft in diefer Zeit, da er bereits 43 Jahre zählte, in die Gilde aufgenommen werden. Das früher für den Vater angenommene Sterbejahr 1625 fcheint dann auch diefem feinem wenig gekannten Sohne anzugehören, denn Peter II. ftarb erft 1637 oder 1638 in Antwerpen (nach Carpenter gar erft 1642).

Wie wenig auch Peter II. bekannt war, erhellt daraus, dafs Houbraken ihn ganz mit Stillfchweigen übergeht, obwohl er fonft viel zu erzählen weifs, und wo ihm urkundlich Beglaubigtes abgeht, aus dem Stegreif einen Lebensroman erdichtet.

Wie fein Vater den Beinamen Bauern-Bruegel (Boeren-Bruegel) erhielt, fo wurde feinem Sohne der Namen Höllen-Bruegel (Helfche-Bruegel) gegeben. Man wollte diefe Bezeichnung damit motiviren, dafs er infernalen Spuk, düftere Lebensfcenen, Feuersbrünfte mit Vorliebe malte. Aber ganz gleichartige Sujets finden wir auch im Werke feines Vaters. Van Mander weifs von diefem Epitheton noch nichts, und fo mag der Beinamen erft fpäter entftanden fein; da Vater und Bruder ihren eigenthümlichen Titel befafsen, follte auch er nicht leer ausgehen und von feinen Verwandten unterfchieden werden. Sein Vater lebte in einer fturmbewegten Zeit, Kriege, mit ihren Schreckniffen, Verfolgungen und Belagerungen fuchten fein Vaterland heim; in einer folchen trüben Atmofphäre verfenkt fich leicht die Phantafie in nebelhafte oder mit grellem Feuer beleuchtete Formen. Der Sohn empfing diefe Eindrücke nicht unmittelbar, fie leuchten bei ihm, wie ein fcheidendes Gewitter, nur nach.

Van Dyck hat uns in einer Original-Radirung feiner Hand ein gefchätztes Porträt des Künftlers hinterlaffen, Beweis genug, dafs diefer in dem Künftlerkreife von Antwerpen eine Rolle fpielte. Merkwürdig bleibt es nun, dafs bei der Bezeichnung des Kunftgenres unter der Unterfchrift nichts enthalten ift, was auf den Beinamen Höllen-Bruegel hinweifen würde. In früheren Abdrücken wird der Künftler als Landfchaftsmaler, «Pictor ruralium prospectuum» bezeichnet; in fpäteren Abdrücken ift das Wort «prospectuum» in «actionum» verwandelt und fomit auf das Bauerngenre der Nachdruck gelegt.

Sein Porträt kommt auch bei Mander, von L'Admiral geftochen, vor.

Im Jahre 1593 foll Frans Snyders als Schüler in feine Werkftatt eingetreten fein; doch fcheint diefer, der ganz im Geifte des Rubens thätig war, wenig oder gar nichts von feinem Lehrer aufgenommen zu haben, oder es ging das Erlernte in fpäterer Thätigkeit verloren.

Wie bereits erwähnt, dürfte es fehr fchwer fein, unter den Bildwerken, die in den öffentlichen Sammlungen auf den Namen Peter Bruegel gehen, ftrenge zu beftimmen, welche dem Jüngeren angehören. Zu den beglaubigten gehört die Kreuztragung Chrifti im Berliner Mufeum, eine figurenreiche Compofition, bezeichnet: P. BRVEGEL. 1606. Ein ähnlicher Gegenftand befindet fich, ebenfo, aber mit dem Jahre 1607 bezeichnet, im Mufeum zu Antwerpen; beide Bilder tragen das Groteske ftark ausgeprägt an fich. In erftgenannter Sammlung gehört ihm (nach Waagen) auch eine Prügelei zwifchen Bauern und Landsknechten an. Der Sturz der Engel in Brüffel, dem Vater zugefchrieben, dürfte ihm auch zuzufchreiben fein. Als ficheres Werk feiner Hand gilt die Hölle im Berliner Schloffe (geft. von Henne). In München werden ihm zwei Bilder mit Feuersbrünften zugefchrieben, das eine den Untergang von Sodom, das andere Troja's Ende darftellend. In Dresden wird das Bild mit der Hölle, in deren Mitte Proferpina thront, und eine Verfuchung des h. Anton als fein Werk angeführt. Das Gemälde mit der Predigt des h. Johannes, in Nürnberg, weift Waagen gleichfalls ihm zu. Eine Entführung der Proferpina, ein Thurmbau zu Babel und eine brennende Stadt gehen unter feinem Namen im Mufeum zu Madrid. Vielleicht gehört ihm auch die Zeichnung in der Albertina, welche Myricenus geftochen hat: Chriftus im Nimbus von Engeln erfcheint in der Vorhölle. Sie ift nur BRVEGEL bezeichnet. Ein Bild deffelben Gegenftandes im Haag wird ihm gleichfalls zugefchrieben.

Das Berliner Kupferftich-Cabinet befitzt eine felfige Landfchaft mit weiter Fernficht; der h. Antonius wird von fratzenhaften Teufelsgeftalten und einem Todtengerippe gefchreckt; fein miniaturartig, mit Deckfarben ausgeführt und links bezeichnet: »15 P. B. 80.« Chedel hat nach ihm eine Zerftörung von Troja und Ad. Huberti eine Hexenfahrt geftochen; der Graf Caylus facfimilirte eine Landfchaft, die fich im Befitz des franzöfifchen Hofes befand.

In der Wahl feiner Stoffe haben wir den Künftler bereits charakterifirt, indem wir ihn vollkommen in die Fufstapfen feines Vaters eintreten fahen. Was die künftlerifche Ausführung anbelangt, fo ift es billig zu verwundern, dafs die weit vorgefchrittene Antwerpener Kunftfchule auf ihn nicht nachhaltiger einwirkte; er konnte auch in der Formgebung nicht, wie fein jüngerer Bruder, fich von der Vergangenheit emancipiren; fein treues Fefthalten am Ererbten mufs darum bei ihm als Rückfchritt bezeichnet werden. Auf diefe Art war er darum auch nicht in der Lage, irgend einen Einflufs auf die jüngere Künftlergeneration auszuüben. Die burleske Auffaffung der Hölle ging mit ihm zu Grabe, denn wo Teniers ein ähnliches Gebiet betritt, da find fchon andere Anfichten geltend, andere Formen zur Herrfchaft gekommen.

Jan Bruegel gen. Sammet-Bruegel.

Geb. 1568; gest. den 12. Januar 1625.

»Der Apfel fällt nicht weit vom Stamme«, lautet das Sprüchwort, und wenn man es auf die gleichartige Gesinnungsweise der Kinder mit ihren Eltern deutet, so findet es oft im Leben seine volle Giltigkeit. Jan Bruegel macht aber eine Ausnahme von der Regel; in seiner Kunstweise erblicken wir keine Aehnlichkeit mit der seines Vaters, weder was den Stoff, noch was die Form der Darstellung anbetrifft. Mit rechtem Verständnifs hatte der Künstler eingesehen, dafs man eine Kost, wie sie Bosch aufgetragen und sein Vater aufgewärmt hatte, nicht nochmals auftischen dürfe, wenn man den Appetit der Kunstfreunde nicht verderben wolle. Auch die Art seiner Erziehung mag dazu beigetragen haben, ihn auf andere Bahnen zu führen.

Jan Bruegel ist als zweiter Sohn des alten Peter im Jahre 1568 zu Brüssel geboren. Er verlor den Vater in den ersten Jahren seines Lebens. Sei es, dafs auch die Mutter bald starb, oder dafs Jan ein Liebling seiner mütterlichen Grofsmutter war, die als Wittwe nach Peter Coeck van Alst in Brüssel lebte (sie war eine geborene Marie Bessemers), er wurde von dieser aufgenommen und erzogen. Da die Grofsmutter, wie van Mander berichtet, auch in Aquarell malte, so gab sie dem Enkel den ersten, wohl ziemlich primitiven Kunstunterricht, der sich nur auf Blumenmalerei erstreckt hat; es erklärt sich aber so leicht, dafs der Schüler für diese eine besondere Vorliebe fafste. Im Oelmalen konnte sie ihn nicht unterweisen, da sie es selbst nie betrieben hatte. Als darum der für Kunst schwärmende Schüler ihren bescheidenen Kenntnissen entwuchs, gab sie ihn zu Peter Goedkind in die Lehre. Dieser nicht näher bekannte Maler starb aber bereits am 18. Juli 1583; in Folge dessen kehrte der erst fünfzehnjährige Zögling wieder zur Grofsmutter zurück und scheint bereits selbständig als Künstler aufgetreten zu sein, indem er fortan die Natur zu seiner Lehrerin erwählte.

Ohne sich in die Malergilde aufnehmen zu lassen, begab er sich bald darauf in die Ferne auf die Kunstreise. Das ausschliefsliche Blumenmalen befriedigte ihn nicht mehr, sein Gesichtskreis erweiterte sich, und er fühlte einen inneren Drang von der Darstellung des Naturindividuums, der Pflanze, zur Darstellung der Natur selbst, der Landschaft, emporzusteigen. Doch hat er auch Figürliches gemalt. Ueber den Weg, welchen er einschlug, um nach Italien, dem gewöhnlichen Ziele der Künstler, zu kommen, herrscht Unsicherheit in den Angaben. Michiels (Gazette des beaux arts 1868) läfst ihn nach Paris reisen und daselbst ein Bild ausführen, welches die am 3. Juni 1590 stattgefundene Prozession der Ligue zum Gegenstande hatte. Wohin das Bild kam, ist unbekannt; Louis Petit soll es 1788 gestochen haben. Ich kenne den Stich nicht, kann also die Composition nicht beurtheilen, und die Sache mag somit unentschieden bleiben.

Nach anderen Angaben ging er zuerst nach Köln und den Rhein hinauf. Die pittoresken Ansichten dieses Flusses werden den feinen Naturbeobachter wohl mächtig ergriffen und fleifsige Studien, mit Blei oder Feder umrissen und

leicht mit Farbe getönt, feine Mappe bereichert haben. Bevor er die italienifchen Gefilde betrat, war er bereits ein entfchiedener Landfchaftsmaler. Seine erfte Malgattung, die Blumenmalerei, that ihm gute Dienfte; er blieb ihr treu, indem er ihr untreu zu werden fchien; die Vordergründe feiner Landfchaften laffen ihn überall als den erfahrenen Blumenmaler erkennen.

In Rom hielt er fich längere Zeit auf, denn das Glück blühte ihm und er bekam viele Aufträge. Er wurde nämlich mit dem Cardinal Federigo Borromeo, einem Neffen des h. Carl und deffen Nachfolger auf dem Mailänder erzbifchöflichen Stuhle, bekannt, und diefer fand ein folches Wohlgefallen an dem jungen Künftler und feinen Bildern, dafs er ihn in feine Dienfte nahm. Für Federigo malte er mehrere Gemälde, die der geiftliche Mäcen dann nach Mailand fchickte. Auch nach feiner Rückkehr ins Vaterland blieb der Künftler in brieflichem Verkehr mit dem Kirchenfürften, für den er eine grofse Achtung hegte. Die Zeit feines römifchen Aufenthaltes beftimmt eine Zeichnung des Coloffeums, welche die Jahrzahl 1593 trägt, wie Mariette berichtet.

Zu Ende des Jahres 1594 war er bereits nach Antwerpen zurückgekehrt, denn am 23. Januar 1595 heirathet er dort Elifabeth de Jode, eine Tochter des Gerard de Jode, der 1591 geftorben war. Die Trauung wurde in der Cathedrale vollzogen, der Maler Jan Snellinx und der Kupferftecher P. de Jode waren Zeugen. Das Jahr darauf 1596 wurde er in die Lucasgilde von Antwerpen aufgenommen; am 4. October 1601 erhielt er das Bürgerrecht und im September desfelben Jahres wurde ihm fein Sohn Jan geboren.

Die Vorliebe der niederländifchen Maler für Italien und eine Kunftreife dahin hatte in Antwerpen einen befonderen Verein ins Leben gerufen, den Verein der Romaniften. Mitglieder desfelben durften nur jene Künftler werden, die in Rom gewefen waren. Jan war Mitglied und im Jahre 1609 Doyen (Dekan) des Vereins. Bereits 1602 bekleidete er diefelbe Würde bei der Malergilde. Um diefe Zeit war Daniel Zeghers fein Schüler, welcher 1612 als freier Meifter in die Gilde eintrat und fich als Blumenmaler einen berühmten Namen machte.

Im Jahre 1604 fcheint die Gattin des Künftlers geftorben zu fein; das Jahr darauf, im April fchreitet er zur zweiten Ehe mit Katharina von Marienburg, die ihm acht Kinder gebar. Von diefen Kindern müffen wenigftens zwei hier erwähnt werden. Ambrofius, geboren 10. Auguft 1617, ward Blumenmaler, und Anna, geboren 4. October 1620, wurde am 22. Juli 1637 die Frau des jüngeren Teniers. Ihr Bildnifs, von Teniers gemalt, hat Michel geftochen.

Wie Bruegel neben feiner Kunft auch die Wiffenfchaft fchätzte, erhellt daraus, dafs er auch Mitglied der Gefellfchaft Giroflée (Rederykkamer, Verein der Rhetoriker) war. Hier gewann er 1618 bei einer Concurrenz fogar den Preis.

So bietet uns das Leben des Künftlers ein anmuthendes Bild; wie er als Maler fleifsig und hochgefchätzt war — feine Zeitgenoffen hielten ihn für den gröfsten Meifter in der Landfchaft — fo war er auch als Menfch viel umworben, geachtet und als Freund geliebt. Sein Hauswefen geftaltete fich, trotz des reichen Kinderfegens, zu einem vornehmen, mit allem Comfort ausgeftatteten. Seines Sohnes Jan Tagebuch erzählt, dafs fein Vater in ariftokratifchem Wohlftand lebte. Neben feinen eigenen Gemälden zierten feine Wohnung Werke von

Tizian, Fr. Snyders, J. Fouquières, Jan Parcellis, Dan. Zeghers und Anderen. Er liebte zugleich eine feine vornehme Gewandung und kleidete fich gern in Atlas oder Sammet. Den letzteren Stoff bevorzugte er insbefondere und erhielt deshalb den Zunamen: Sammet-Bruegel. Es ift alfo unrichtig, dafs er diefen Beinamen von dem fammetartigen Farbenfchmelz feiner Gemälde oder gar, wie es irgendwo heifst, davon erhielt, dafs er mit Vorliebe Sammetftoffe malte! Die Holländer nennen ihn Fluweelen-Bruegel.

Jan Bruegel war von den Höchften feiner Zeit hochgefchätzt, und berühmte Perfönlichkeiten zeichneten ihn mit ihrer Freundfchaft aus. Kaifer Rudolph II. hielt feine Gemälde hoch und gab ihm viele Aufträge. Erzherzog Albrecht von Oefterreich, Statthalter der Niederlande, und deffen Gemahlin Ifabella fchätzten den Künftler wie deffen Werke ebenfalls fehr. Als er fich einft beklagte, dafs der Wachtdienft und andere Bürgerpflichten ihm viel Zeit nähmen, befahl der Erzherzog am 18. Juli 1609 dem Magiftrat, den Künftler von diefen Dienften freizufprechen. Als der polnifche König Sigismund mehrere Bilder vom Maler erworben hatte, erhielt diefer die Befreiung von allen Zollabgaben. Von der, felbft durch weite Trennung nicht erkalteten Freundfchaft des Cardinals Borromeo haben wir bereits gefprochen. Noch im Jahre 1621 malte der Künftler auf deffen Beftellung vier herrliche Landfchaften, die Folge der Jahreszeiten. Der Cardinal war fogar 1623 durch Procuration Taufpathe bei einer Tochter des Künftlers gewefen, welche Ehre ihm auch die Infantin Eugenia erwies. Bei einer früheren Gelegenheit bereits hob Helena Brandt, Rubens' Frau, eine Tochter Bruegel's aus der Taufe. Im Haufe des Rubens mag übrigens unfer Künftler viel verkehrt haben; denn jener fchätzte ihn fehr, malte zuweilen das Figürliche in feine Landfchaften, wie er fich auch von ihm an feinen eignen Bildern das Landfchaftliche ausführen liefs. Eine ähnliche künftlerifche Wechfelthätigkeit übte unfer Künftler mit H. van Balen, Rottenhamer, Fr. Frank, Josse de Momper, P. Neefs, H. Steenwyck und Andern.

Jan Bruegel ftarb zu Antwerpen am 12. Januar 1625 und wurde mit vielen Ehren in der St. Georgenkirche beigefetzt. Rubens, der nach des Künftlers Tode Vormund feiner Kinder wurde, malte fein Porträt, welches das koftbare Grabmal aus fchwarzem Marmor zierte, das ihm die Kinder 1657 errichteten. Das Bild von Rubens ift verfchwunden, aber die Grabfchrift hat fich erhalten; van der Kellen führt fie in feinem »Peintre-Graveur« an.

Dafür hat uns Antoni van Dyck fein Bildnifs in feiner bekannten Iconographie in einer eigenhändigen Radirung hinterlaffen; es zeigt uns den Künftler als einen ernften Mann mit reichem Schnurr- und Kinnbart; doch leuchtet mitten durch diefen Ernft eine gewiffe ftille Ruhe und Güte durch. In den Werken von Houbraken, Descamps u. a. ift es copirt.

Seine Gattin ftarb bald nach ihm 1626 oder 1627.

Wenn wir Bruegel als Künftler charakterifiren wollen, fo müffen wir zuerft das Feld, auf dem er hauptfächlich thätig war, in's Auge faffen. Mit der Blumen-

malerei hat er ſeine Künſtlerlaufbahn eröffnet und wurde ſchlieſslich Landſchaftsmaler. Seltener ſind ſeine Converſationsſtücke, und auch in ihnen überwiegt meiſt das Landſchaftliche. Als Blumenmaler hat er nicht allein das ſchönfarbige Geſchlecht der Flora verewigt; jede Pflanze war ſeinem Pinſel gleich willkommen. Neben dieſen wandte er ſeine Aufmerkſamkeit auch den kleinen Thieren zu, welche die Pflanzen beleben. Als er Landſchafter geworden war, hatte er neben der Landſchaft auch fleiſsig ſtudirt, was ihr das Leben gibt, die Thiere des Landes, des Waldes und der Lüfte. Die Emſigkeit iſt erſtaunlich, mit welcher er ſeine Landſchaftsbilder, beſonders einen Wald, eine Wieſe zu beleben weiſs. Obwohl er ſich oft von berühmten Malern in ſeine Landſchaften Figuren malen lieſs, wuſste er ſelbſt auch mit der Darſtellung von menſchlichen Geſtalten umzugehen. Beweis deſſen ſind ſeine ſehr belebten Land-, Dorf- oder Stadtſtraſsen, die uns recht lebhaft das Volksleben jener Tage vergegenwärtigen.

Was die Form der Ausführung anbelangt, ſo zeigt ſich Jan Bruegel ſtets als Realiſt, der die Dinge gibt, wie ſie ſein Auge ſieht — und dieſes hat ſehr ſcharf geſehen —, dann als Miniaturiſt; ſeine Bilder ſind bis in das feinſte Detail ausgeführt und durchgearbeitet; man muſs ihn als Miniaturiſten beſonders an einem echten Bilde ſeiner Hand bewundern, mag es einen Blumenſtrauſs zum Gegenſtande haben oder eine Landſchaft vorſtellen, an der im Vordergrunde jeder Grashalm, jedes Blümchen zu zählen und dabei nach Form, Farbe, Reflex getreu geſchildert iſt. Auch verdient die tadelloſe Perſpective hervorgehoben zu werden. Vordergrund, Mitte und Hintergrund ſind nicht allein in der rechten perſpectiviſchen Linie mit allen Gegenſtänden und Perſonen gehalten, auch die durch Luft bewirkte Verſchiedenheit der Durchſichtigkeit iſt meiſterhaft pointirt. Die Farbe endlich iſt blendend; nur der grellblaue Himmel ſtört zuweilen die Harmonie. Man glaubt indeſſen, daſs dies die Folge eines chemiſchen Proceſſes iſt, da dieſe Erſcheinung nur bei Bildern vorkommt, die auf Kupfer gemalt ſind. Auf Holztafeln hat ſich die Farbe unverändert erhalten.

Als Landſchaftsmaler wählte er gerne ſolche Stoffe, die ihm erlaubten, die Natur in ihrer keuſchen jungfräulichen Schöne darzuſtellen. Deshalb wiederholte er oft die Schilderung des paradieſiſchen Gartens, weshalb man ihn mit vollem Rechte den »Paradies-Bruegel« nennen könnte, oder er wählte mythologiſche Stoffe, alſo die Zeit, da die Götter zu den Menſchen kamen und die Natur den göttlichen Reflex noch nicht eingebüſst hatte. Selbſt ſeine Dorffeſte laſſen uns einen Blick in eine unſchuldige Freude thun, die keine Leidenſchaft zu Bacchanalien oder Raufereien umgeſtaltet. Hierin unterſcheidet er ſich weſentlich von ſeinem Vater und ältern Bruder.

Jan war ein äuſserſt gewiſſenhafter aber zugleich ungemein fleiſsiger und verhältniſsmäſsig ſchnell producirender Künſtler. So hatte er zur Vollendung ſeiner beiden Hauptbilder in Dresden »die Predigt Jeſu am See Geneſareth« und »der Jahrmarkt in einer Stadt« zu welcher ein Künſtler unſerer Zeit vielleicht drei Jahre brauchen würde, ſechs Monate verwendet!

Ein von den Zeitgenoſſen ſo geſchätzter Meiſter konnte nothwendig nicht ohne nachhaltige Einwirkung auf die Kunſt der Zukunft bleiben. Wie er bei Lebzeiten ſchon in ſeinem Atelier mehrere Schüler erzog, die in ſeine Fuſstapfen traten und



Die drei Windmühlen. Radirung von W. Hollar nach Jan Bruegel.

gefchätzte Künftler geworden find, fo wirkte feine Kunft auch noch bis ins achtzehnte Jahrhundert nach, wenn auch fchwächere Epigonen ihr Vorbild fchon damit erreicht zu haben meinten, wenn fie ihre Bilder recht fein austüpfelten, dabei aber in den Manierismus verfielen, während Jan Bruegel originell und durchaus naiv erfcheint. Von feinen Schülern haben wir Dan. Zeghers bereits genannt. Sein Sohn Jan war desgleichen von ihm in der Kunft unterwiefen worden, und wenn er den Vater auch nicht erreicht, fo find feine Bilder doch ganz in deffen Geifte concipirt und ausgeführt. Von anderen Schülern feien noch erwähnt: Abraham Gouvaerts (Braunfchweig befitzt die vier Elemente von ihm), Peter Gyzels (geb. 1621, † um 1692) L. de Wael, J. v. Keffel, P. van Bredael, P. Schonbroeck und Jacques Foucquières, der fpäter nach Frankreich zog und dort auch geftorben ift.

Unter dem Namen des Jan Bruegel finden wir in öffentlichen wie Privat-Sammlungen eine folche Menge ihm zugefchriebener Bilder verzeichnet, dafs fie die Thätigkeit von fünf bis fechs eben fo fleifsigen Künftlern, wie Jan gewefen ift, reichlich ausfüllen würden. Parthey zählt in feinem deutfchen Bilderfaal in Deutfchland allein nicht weniger als 200 Werke von ihm. Wenn wir an diefen Reichthum die Sonde der Kritik legen, fo ergeben fich freilich nur die wenigften als echt, aber immerhin noch fo viele, dafs fein Werk ein reiches zu nennen ift. Vor Allem müffen alle fchwachen Machwerke älterer und neuerer Nachahmer bei Seite gelegt werden — und diefe bilden die Mehrzahl. Dann müffen wir bedenken, dafs fein Sohn Jan in feiner Weife malte und oft fo Gutes leiftete, dafs man feine Bilder mit jenen des Vaters leicht verwechfeln konnte. Auch ift diefer jüngere Jan Bruegel von der Kunftgefchichte theils ganz mit Stillfchweigen übergangen, theils nur ftiefmütterlich behandelt worden. Kunfthändler (in pecuniärem Intereffe) und Kunftfreunde wufsten nichts von ihm, und feine Bilder wurden unbedenklich dem Vater zugefchrieben. Auch andere Schüler des Meifters mögen Bilder gemalt haben, die, wenn nicht bezeichnet, daffelbe Schickfal erfuhren.

Die Zeichnungen des Jan Bruegel find in der Regel mit der Feder ausgeführt, dann oft mit Tufche oder Bifter getönt, zuweilen Bäume und die Ferne mit Blau tufchirt.

Nach diefen Zeichnungen sowohl wie nach den Bildern haben viele Stecher gearbeitet. Ihm felbft hat man vier landfchaftliche Radirungen, qu. fol., zugefchrieben. Sie tragen die Adreffe von J. Sadeler, doch ift ihre Originalität mehr als fraglich. Van der Kellen im Peintre-graveur hollandais fchreibt ihm zwei Landfchaften zu: Das »Schlofs am Waffer« und eine »Schleufe«. Nach R. Weigel foll das erftere Blatt Schlofs Unterberg bei Nürnberg darftellen. Der Künftler hätte fich alfo 1616 in Nürnberg aufhalten müffen, worüber uns aber jede Nachricht fehlt. W. Hollar hat nach ihm fechs Landfchaften, meift belebte Strafsen, radirt. Eine derfelben, die drei Windmühlen, bringen wir als Illuftration. Eg. Sadeler hat 15

Landfchaften mit biblifcher und Genre-Staffage nach ihm geftochen; ebenfo N. de Bruyn eine Hirfchjagd, R. Sadeler eine Waldlandfchaft. Prenner radirte eine Landfchaft mit der Flora. Im Palais royal war ein Bild, welches im Galeriewerk von Couché als «le grand chemin» von Racine geftochen ift, aber fälfchlich einem Peter Bruegel zugefchrieben war. Ein zweites Bild, ebenda, «le chariot», ift von Dequevauviller geftochen. Im Cabinet Lebrun befanden fich drei Landfchaften; die eine «Stadt am Canal» ift von Weisbrod, die beiden anderen von Duncker geftochen. Von neueren Stichen erwähnen wir noch den «Fifchmarkt von Schevenigen» von Chedel, das «Paradies» von Middiman (1799), drei Landfchaften von Beaumont und mehrere Blätter, Anfichten aus der Umgebung von Brügge, Antwerpen, Brüffel, Aloft von Ph. Le Bas. Zwei Bilder aus dem Cabinet des Herzogs von Choifeul, «von Räubern angefallene Reifende» fanden an Germain ihren Stecher.

Die Stiche von Le Bas geben den Meifter am getreueften wieder; obwohl ihnen die Farbe fehlt, laffen fie uns doch den Genius des vortrefflichen Landfchafters vollauf erkennen und fchätzen. Jan Bruegel ift und bleibt in der niederländifchen Kunft eine beachtenswerthe Erfcheinung; ohne ihn wäre eine Lücke bemerkbar, die er als Realift und Miniaturift ruhmvoll ausgefüllt hat, indem er neben der breiten Malerei feines Freundes Rubens die feine, ängftlich bis auf den Punkt ausgeführte zu vertreten beftimmt war.

Jan Bruegel, der Jüngere.

Geb. 1601; geft. nach 1677.

Wenn wir die Künftlerfamilie Bruegel nach ihrem Leben und Wirken dem Lefer darftellen wollen, fo dürfen wir auch des Sammet-Bruegel's Sohn erfter Ehe nicht mit Stillfchweigen übergehen; wennfchon ihn die Kunftgefchichte oft genug ganz zu ignoriren oder mit einer einzigen Zeile abzuthun pflegt. Erft die archivalifche Forfchung der neueren Zeit hat uns überhaupt über feine Perfönlichkeit einiges Licht verfchafft.

Jan Bruegel, der Jüngere (eine andere Bezeichnung hat er nicht erhalten), ift in Antwerpen 1601 und zwar wahrfcheinlich am 11. September geboren, denn am 13. wurde er getauft. Zuvörderft, wie bereits erwähnt, war er Schüler feines Vaters, dem er auch in der Wahl der Stoffe, wie in der Behandlung derfelben oft bis zum Verwechfeln ähnlich ift. Nach damaligem Brauch befuchte er dann auch Italien; im Jahre 1624 überftieg er die Alpen. Aber wie bei feinem Vater fo hat auch bei ihm die italienifche Kunft keinen nachhaltigen Einflufs geübt; er blieb flämifcher Naturalift. Während feiner Abwefenheit von der Heimath verlor er den Vater, und er mag deffen Tod bei den fchlechten Communicationsmitteln jener Zeit fpät genug erfahren haben. Der Cardinal Borromeo übertrug feine Freundfchaft für den älteren Jan auch auf den Sohn, den er liebevoll aufnahm, ja als er in Mailand krank wurde, fogar in feinem Palafte verpflegen liefs.

Eine Zeichnung des Berliner Kupferftichcabinets, die Jan 1626 in Mailand verfertigte, gibt uns die Zeit diefes Mailänder Aufenthaltes an; er konnte demnach nicht 1625, wie von Michiels angenommen wird, nach Antwerpen zurückgekehrt fein. Jedenfalls war er aber mit dem Ausgang der erften Hälfte des Jahres 1626 wieder im Vaterlande, denn am 5. Juli 1626 heirathete er Anna Marie Janffens, Tochter des Malers Abraham und der Sara Goedkind, einer Verwandten des Lehrers feines Vaters. Wie fein Vater, liefs auch er fich in feine Landfchaften Figuren von anderen Künftlern malen; man nennt Rubens, v. Thulden, A. Diepenbeck, Fr. Wouters, H. v. Balen, H. v. Keffel. Sein Schwiegervater führte 1627 die Figuren in feiner grofsen Landfchaft mit der Flora aus.

Der Künftler lebte noch 1677, das Todesjahr ift aber unbekannt. Ein Bildnifs von ihm exiftirt nicht. Ueber feine Malweife haben wir bereits gefprochen; er bewegt fich ganz auf den vom Vater betretenen Bahnen. Wenn er feine Bilder nicht mit der Jahreszahl bezeichnete, fo wurden fie ftets dem Vater zugefchrieben, und aus der grofsen Menge derfelben mufs erft durch ftrengftes kritifches Vergleichen das ihm Gehörige ausgefchieden werden. Einen feften Anhalt und ficheren Ausgangspunkt für diefe Kritik geben einige ficher von ihm herrührende Gemälde, welche nach ihrer Bezeichnung in einer Zeit ausgeführt find, in der fein Vater bereits geftorben war. So das Bild, «Die Grofsmuth des Scipio», welches früher in Düffeldorf war und fich jetzt in der Pinakothek zu München befindet, deffen Bezeichnung lautet: BRVEGHEL 1660 FEC. ANVERSA.

In Dresden können ihm mit Sicherheit drei Bilder zugefchrieben werden; ein Halt vor einem Wirthshaus ift bezeichnet 1641, zwei Bilder, eine Waldlandfchaft und ein hoher Thurm am Meeresufer, find 1642 fignirt, gehören alfo fämmtlich in die Zeit nach dem Tode des Vaters.

Von Zeichnungen in der Manier des Sammet-Bruegel kann ich nur eine als ficher dem Sohne angehörend anführen, es ift die bereits oben erwähnte im Berliner Kupferftichcabinet, früher bei Suermondt. Sie ftellt eine Dorfanficht dar, mit Feder umriffen und mit Farbe getönt. Oben fteht von des Künftlers Hand: Perna, 2 mylen van nauera (Novara?), unten: Johan breugel 1626 Jn milano.

Ob Jan Söhne hatte, ob diefe die Kunft pflegten, ift unbekannt. So fchliefst vor der Hand mit ihm die Gefchichte der Künftlerfamilie Bruegel. Was aber diefe vier Männer geleiftet, das fand mit ihrem Tode keinen Abfchlufs, fondern kam den kommenden Künftlergefchlechtern zu gute und wirkte anhaltend fort und bringt in den Galerien bis auf den heutigen Tag reichliche Früchte.



Adriaen Brouwer.

Geb. um 1605; gest. 1638.

Adriaen Brouwer ist eines der zahlreichen Opfer der Klatsch- und Anekdotensucht der älteren niederländischen Künstler-Biographen. Was Houbraken, sein am meisten citirter Lebensbeschreiber, von ihm erzählt, hört sich wie ein Märchen oder wie ein Roman an, dessen Titel allenfalls lauten könnte: Leben und Abenteuer eines Trunkenboldes.

Houbraken führt uns in ein ärmliches Stübchen ein, es liegt zu ebener Erde und man kann jeden Vorübergehenden sehen; darinnen finden wir einen Knaben allein bei seiner Arbeit sitzen, die Mutter, eine arme Wittwe, ist ausgegangen, fertige Handarbeiten zu verkaufen. Es wird düster in der Stube und der Junge rückt darum hart an's Fenster, um seine Aufgabe fertig zu machen. Diese besteht darin, mit der Feder Blumen und Vögel zu zeichnen, welche dann von der Mutter in Leinwand gestickt werden. Das ist der Erwerbszweig Beider, der sie ernähren muss. Während der kleine Adriaen recht emsig und mit einem gewissen Geschmack seine Sachen zeichnet, wird er durch einen Schatten, der sich plötzlich vor das

Fenfter ftellt, geftört, er blickt auf und fieht einen Mann, der feine Arbeit mit Aufmerkfamkeit verfolgt. „Willft Du Maler werden?“ fpricht ihn der Fremde an; es ift Frans Hals, der berühmte Meifter vom Harlem. „Gern“ ift die fchnelle Antwort, „wenn die Mutter einverftanden.“ Diefe giebt in der That die Erlaubnifs, jedoch unter der Bedingung, dafs der Meifter ihr Kind auch ganz aushalte.

Brouwer ift alfo ein Schüler von Hals. A. van Oftade, Palamedes und andere werdende Künftler find feine Mitfchüler. Der neue Zögling macht in der Kunft gewaltige Fortfchritte, im Handumdrehen ift er ein fertiger Maler, fein Meifter bemerkt den Geift, der in dem Jungen fteckt, erkennt den Werth feiner Bilder und fucht nun das Talent des Schülers zum eignen Vortheil auszunützen. Er fperrt diefen alfo in eine Bodenkammer ein, um ihn von den Mitfchülern fern zu halten. Hier mufs der arme Junge von früh bis Abends fleifsig malen, und der Meifter verkauft dann die Bilder als Werke eines ungenannt fein wollenden fremden Künftlers um theures Geld. Nicht genug daran; als Lohn für die Arbeit wird er von des Meifters Frau, die als böfes und geiziges Weib verfchrieen ift, fehr knapp gehalten, fo dafs er zu den anderen Entbehrungen auch Hunger leiden mufs. Die Einfchliefsung Brouwer's aber macht endlich die anderen Kunftjünger neugierig, fie benützen die Abwefenheit des Meifters, kriechen auf das Dach und erblicken durch ein Bodenfenfter ftaunend die fchönen Bilder, die der Gefangene ausführt. Einer der Kameraden macht ihm nun den Vorfchlag, die fünf Sinne und dann die zwölf Monate in diefem Stil zu malen, er wolle ihm für das Stück einen oder zwei Stüber bezahlen. Brouwer ging auf den Vorfchlag mit Freuden ein, malte noch fleifsiger, um Zeit für diefe Arbeiten zu gewinnen — denn der Meifter durfte nichts davon erfahren — und fühlte fich glücklich und reich, als er bei Ablieferung feiner Arbeit, vielleicht das erfte Mal in feinem Leben, eigenes Geld befafs. So kam er dazu, allmälig die Bedeutung der eigenen Kraft kennen zu lernen, und der Plan zur Flucht reifte in ihm. Wohin aber follte er fliehen? Harlem war ihm die Welt. Ein Bekannter von Hals fand den halbverhungerten armen Jungen mit zerriffenem Gewande auf der Strafse, liefs fich von ihm feine Leidensgefchichte erzählen und bewog ihn, mit ihm wieder zum Meifter, der ihn bereits überall vergeblich gefucht hatte, zurückzukehren, er wolle mit Hals felbft reden und eine beffere Behandlung des Schülers erwirken. Es ging eine Zeit — aber nur eine kurze Zeit beffer. Als Brouwer von feinen Genoffen erfuhr, welchen Ruf feine Bilder bereits in der Kunftwelt hatten, koftete es A. van Oftade keine grofse Anftrengung, ihn zu überreden, den Meifter nochmals zu verlaffen und in der Ferne fein Glück zu verfuchen. Nun blieb der Flüchtling nicht mehr in Harlem, fondern ging nach Amfterdam. Sein guter Stern führte ihn in die Kunfthandlung eines Henrik van Zomeren, der in feiner Jugend auch gemalt hatte; diefer nahm den jungen Flüchtling mit Freuden auf, und da er hier eine beffere Küche und menfchlichere Behandlung fand, fo warf fich Brouwer mit aller Kraft feines Genies auf die Malerei. Einige kleine Arbeiten entzückten den Kunfthändler, er machte ihm eine grofse Kupferplatte zum Gefchenk und auf diefe malte Brouwer einen in Folge des Kartenfpiels zwifchen Bauern und Soldaten entftandenen Streit. Die lebensvolle Bewegung, die Wahrheit des Ausdrucks und der warme Ton der Malerei entzückten Alle; man erkannte in dem Bilde den Meifter der Malereien, die Hals fo theuer in den Handel gebracht hatte. Ein Kunftfreund, du Vermandois, zahlte dem

Künftler für das Bild aus freien Stücken hundert Ducaten! Brouwer wurde faft närrifch über das viele Geld, er wühlte mit der Hand in den Goldftücken, breitete fie auf dem Bette aus, liefs fie hin und her rollen, dann aber nahm er fie zufammen und entfernte fich — um nach neun Tagen als Wüftling wieder zu kommen.

Nun ging ein wildes Leben an; gemalt wurde nur, um Geld zu fchaffen, fonft wurde die Zeit mit Trinkgelagen und allerhand Abenteuern zugebracht; es follen unzählige Anekdoten über die wüfte Lebensweife des genialen Künftlers curfirt haben. Er arbeitete nicht gern, und weil er bei feiner lüderlichen Lebensweife viel Geld brauchte, fo waren Schulden unvermeidlich; diefe erreichten denn auch endlich eine folche Höhe, dafs fich der Künftler aus dem Staube machte und nach Antwerpen begab. Da er (o heilige Unfchuld!) von dem Kriege, der zwifchen Holland und den fpanifchen Niederlanden beftand, keine Ahnung und ebenfo wenig einen Pafs befafs, fo wurde er am Thore der Stadt als Spion ergriffen und in den Kerker geworfen. Hier kam er mit dem Herzog von Aerdenborg (Aremberg) zufammen, der gleichfalls gefangen fafs. Diefem erzählte er feine Unglücksgefchichte und dafs er fich, wenn er Malerutenfilien hätte, als Künftler legitimiren wolle. Diefe wurden ihm gegeben und Brouwer malte eine Scene nach dem Leben, kartenfpielende Soldaten, wie er fie durch das Fenfter im Hofe der Citadelle fah. Das Bild gefiel dem Herzog fo fehr, dafs er feinen Freund Rubens zu fich befchied. Als diefer kam und das Bild fah, rief er, da er Brouwer's Arbeiten bereits kannte und werthfchätzte, aus: „Das kann nur Brouwer gemalt haben. Das Bild ift dreihundert Reichsthaler werth.“ — „Aber nicht mehr käuflich, erwiderte der Herzog, ich erwerbe es für mich, als Andenken an das Abenteuer und weil es fo vortrefflich ift.“

Auf befondere Verwendung des Rubens wurde dann Brouwer in Freiheit gefetzt und von feinem Protector in deffen Haufe aufgenommen. Natürlich fagte ihm eine geregelte Lebensweife und eine honette Familie nicht zu; vergebens bemühte fich Rubens, den lockeren Vogel auf beffere Wege zu leiten; Wirthshaus, Würfel, Gelage und durchfchwärmte Nächte waren ihm zur zweiten Natur geworden, und er verliefs nach wenigen Tagen das Haus feines edlen Befchützers, daffelbe für unerträglicher haltend, als das Leben in der Citadelle. Nun konnte er wieder nach feinem Gefchmack leben.

In diefe Zeit feines Antwerpener Aufenthaltes müfste die Bekanntfchaft, die er mit einem Bäcker machte, fallen. Houbraken erzählt nichts davon, Descamps aber weifs darüber zu berichten. Durch den Umgang mit dem genialen Künftler verlor der Bäcker alle Luft für fein Gewerbe und wurde auch Maler. Die Kunftgefchichte kennt ihn fehr wohl, den Jofeph von Craesbeck, deffen Bilder gleiche Stoffe behandeln wie die feines Lehrers Brouwer, Wirthshausscenen, Raufereien von Betrunkenen, Raucher und dergleichen. Wenn fich diefer Künftler felbft portraitirte, fo machte er vor dem Spiegel rechte Grimaffen, die er fleifsig ftudirte und an feinen Bildniffen verewigte. Er hatte ein hübfches Weibchen, glaubte fich betrogen und wurde eiferfüchtig. Man erzählt, Brouwer hätte den nächften Grund zu feiner Eiferfucht gegeben. Um fich von der Wahrheit zu überzeugen, erfand der eiferfüchtige Maler ein draftifches Mittel; er malte fich auf die Bruft eine grofse Wunde, auf das Hemd Blutflecke, und die rothgefärbte Spachtel in der Hand haltend, machte er einen fürchterlichen Lärm, als ob er fterben follte. Seine

Frau eilte herbei und vermeinend, ihr Mann ſchwimme im Blute, legte ſie einen ſolchen Beweis ungeheuchelten Schmerzes an den Tag, daſs Craesbeck von ſeinem Wahn geheilt ward.

Dafür fröhnte er anderen Leidenſchaften um ſo mehr und zwar in Geſellſchaft ſeines Freundes Brouwer. Die Pfeife im Munde fand man das edle Paar in den gemeinſten Kneipen, wo es allerhand tolle Streiche zum Spotte der Welt trieb. In Gefahr, von der Obrigkeit eingezogen zu werden, machte ſich Brouwer ſchlieſslich auf und reiſte nach Paris. Die Vergnügungen, die ihm dieſe Stadt bot, waren ſein Unglück; er hielt ſich daſelbſt einige Monate auf, ohne als Künſtler thätig zu ſein. Das Schlaraffenleben untergrub ſeine Geſundheit, und krank an Geiſt und Leib kehrte er nach Antwerpen zurück, um dort im Spital zu ſterben. Man begrub ihn in einer Grube auf dem Begräbniſsplatze der Peſtkranken. Rubens hörte davon, und da er den Künſtler als ſolchen hoch ſchätzte, ſo that er die nöthigen Schritte, um die Leiche ausgraben zu dürfen, die er dann in der Carmeliterkirche ehrenvoll beiſetzen lieſs. Auch ein Grabmal wollte er ihm ſetzen, wurde jedoch durch ſeinen Tod daran verhindert.

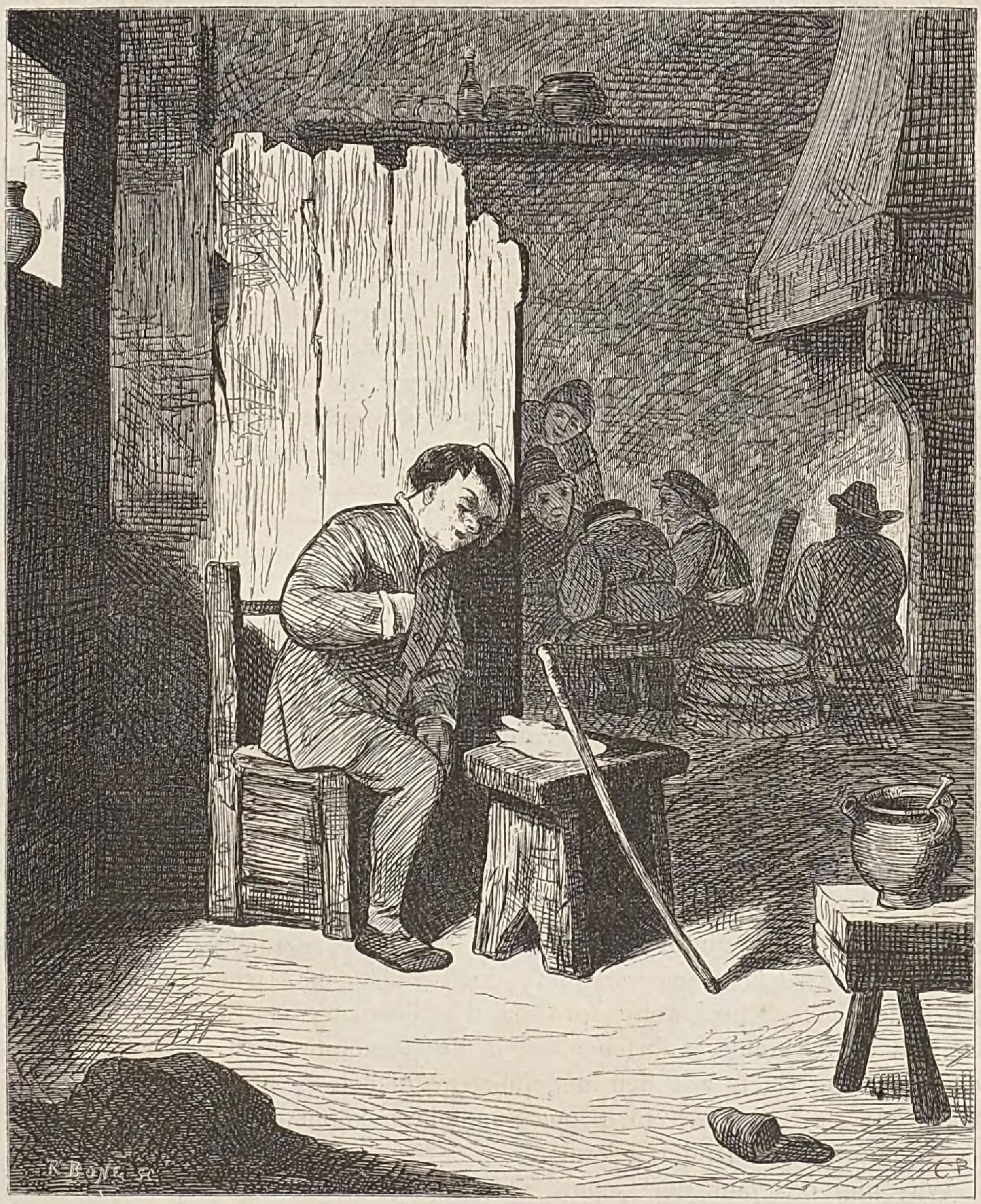
So weit der Roman, den ältere Schriftſteller über Brouwer zuſammengetragen haben. Es ſoll nun unſere Aufgabe ſein, das Wahre daraus herauszuleſen, an Stelle der Fabel die Ergebniſſe ernſter Forſchung zu ſetzen.

Vor Allem betrachten wir des Künſtlers Bildniſs, wie es van Dyck uns hinterlaſſen hat. Ein edles Geſicht; frank und frei blicken aus demſelben die Augen in die Welt, als wollten ſie jeden Verläumder herausfordern; der entſchloſſen geformte Mund iſt mit einem keck ſich windenden Schnurrbart und einem Spitzbärtchen eingerahmt, wodurch der Ausdruck ſich faſt zum Neckiſchen neigt. Wie nachläſſig maleriſch iſt der Mantel um den Arm gewickelt, wie vornehm hält er den Handſchuh! Und dies ſoll das Portrait eines Wüſtlings ſein? Daſs uns aber van Dyck hier ein wirkliches Bildniſs und keinen idealen Kopf hinterlaſſen hat, iſt ſelbſtverſtändlich. Alle ſeine Portraits ſind individualiſirt und der Künſtler war ein geübter Menſchenkenner, wie ſeine ganze Iconographie beweiſt.

Hiermit iſt freilich noch kein poſitiver, ſondern nur ein ſubjektiver Beweis von der Unwahrheit der Anklagen gegeben.

„Brouwer war träg im Malen, aber ſchnell im Verthun", ſagen ſeine Biographen. Nun hat er aber Werke hinterlaſſen, die ihn als einen der erſten Künſtler charakteriſiren; wie leicht iſt ſeine Compoſition, wie naturgetreu der Ausdruck der Mienen und der Bewegung, wie meiſterhaft die Farbe behandelt! Und ein ſolcher Künſtler wird man im Traume? im Zuſtande einer durch Trunk und Nachtſchwärmerei erzeugten halben Bewuſstloſigkeit? Brouwer mag ein Genie erſter Gröſse geweſen ſein, aber Studien, fleiſsige Studien muſs er dennoch gemacht haben; auf dieſe weiſen auch alle ſeine Bilder hin. Da iſt alſo ein Widerſpruch in der landläufigen Biographie, daſs man ſein kurzes Leben mit ſo viel Libertinage ausſtattet und uns keine Erklärung giebt, wie ſeine Meiſterwerke entſtanden ſind. Ja eben dieſe Bilder ſollen dazu dienen, die tollen Streiche ihres Urhebers zu documentiren. Wie das? Im Sprüchwort heiſst es: „Sage mir, mit wem Du umgehſt, ich ſage Dir, wer Du biſt." Brouwer malte gern Betrunkene, Raufbolde, gemeine

Scenen der niedrigſten und verrufenſten Kneipen — alſo muſs er ſelbſt auch ſeinen Helden ähnlich geweſen ſein, die er ſo natürlich darſtellte. Wie unlogiſch! Ein Schlachtgemälde dürfte alſo nur von einem Soldaten gezeichnet ſein; und den



Im Wirthshaus ſchlafender Bauer. Berliner Muſeum. (Ehemals Gal. Suermondt.)

Höllenbruegel müſsten wir für einen Teufel halten!? Man merkt hier, daſs Houbraken und ſeine blinden Abſchreiber von dem Gange, wie ſich in Belgien und Holland die Genremalerei entwickelte, keinen Begriff hatten.

Houbraken will ſeine Notizen über das Leben Brouwers aus einer Handſchrift geſchöpft haben, die Nic. Six, ein Maler, in den Papieren ſeiner Familie

gefunden haben foll und die er dem Biographen zur Verfügung ftellte. Diefer ift mit dem Document einfach dupirt worden. Was an feiner Biographie Brouwer's Wahres bleibt, hat er nicht diefem Manufcript, fondern anderen verläfslichen Quellen entnommen, wie den Werken von Corn. de Bie, Bullard und R. de Piles. Dies gilt insbefondere von dem Aufenthalte Brouwer's in Antwerpen, von feinem Verkehr mit Craesbeck und von feiner Beerdigung in der Carmeliterkirche.

W. Schmidt hat in feiner kleinen Schrift „Das Leben des Malers Adriaen Brouwer, kritifche Beleuchtung der über ihn verbreiteten Sagen", alles Material, das bis jetzt die Forfchung geliefert hat, zufammengeftellt, und indem wir nun das pofitive Gewiffe über das Leben unferes Künftlers darlegen wollen, haben wir uns nur an diefe Schrift zu halten.

A. Brouwer ift nicht in Harlem, fondern in Oudenaarde an der Schelde, füdlich von Gent, alfo in Flandern geboren. Dass Flandern fein Vaterland war, beweift und befeftigt gegen jeden Zweifel die Unterfchrift, welche fich auf feinem nach van Dyck von Schelte a Bolswert geftochenen Portrait befindet: Adrianus Brouwer gryllorum (komifcher Genrefcenen) pictor Antwerpiae, natione Flander. Hendricx gab die Iconographie 1645 heraus, alfo fieben Jahre nach des Künftlers Tode, und konnte beffer wie jeder Andere fich über die Richtigkeit diefer Angabe unterrichtet haben. J. J. Bullart (1682) und R. de Piles (1699) nennen Oudenaarde den Geburtsort des Künftlers. Des Erfteren Vater, Ifaak, lebte als Zeitgenoffe Brouwer's in Brüffel und find deffen Nachrichten, wenn wir auch nicht wiffen, wie er zu ihnen gekommen ift, nicht zu verwerfen; er fammelte vierzig Jahre lang das kunfthiftorifche Material, welches fein Sohn fpäter verarbeitete. Das wichtigfte Zeugnifs für Oudenaarde als Geburtsftätte Brouwer's läge in dem Bericht H. Raepfaet's (Quelques recherches sur Adrien de Brouwere 1852), wenn das citirte Document im Original vorläge. Des Berichterftatters Grofsvater, J. J. Raepsaet, nämlich machte am 18. November 1816 in einer Sitzung der Academie zu Brüffel die Mittheilung, dafs er vor der Revolution, als er fich in Oudenaarde aufhielt, ein Inventar des Befitzftandes der Familie unferes. Künftlers gefehen habe. Der Vater war Muftermaler für die Tapetenfabrikanten und ftarb in gröfster Noth, im Bankerott, fo dafs die Vormünder feiner Kinder auf die Nachlaffenfchaft verzichteten. Sein Sohn, der Maler, damals 16 Jahre alt, hatte bereits das väterliche Haus verlaffen, doch wufste man feinen Aufenthalt nicht. Nach flandrifcher Schreibweife wird der Familienname de Brouwere gefchrieben. Leider ift die Urkunde, wahrfcheinlich in der Revolutionszeit, verloren gegangen. Wenn wir nun auch aus den angeführten Quellen nicht mit voller Gewifsheit Oudenaarde als Geburtsort für Brouwer anführen können, fo mufs er doch ficher als ein geborner Flamänder gelten.

Was nun das Jahr der Geburt anbelangt, fo hatte de Piles und nach ihm Houbraken 1608 als folches angefetzt. Authentifche Quellen darüber befitzen wir nicht; da jedoch Bullart den Künftler im Alter von 32 Jahren fterben läfst, fo würde, indem wir das Jahr 1638 als fein Todesjahr fefthalten, fich 1605 oder 1606 als fein Geburtsjahr ergeben.

Aus dem Gefagten erhellt nun, dafs die ganze Jugendgefchichte Brouwer's, wie fie Houbraken zum Beften giebt, in Nichts zerfällt. Des Künftlers Mutter konnte nicht in Harlem wohnen und er konnte nicht als Knabe zu Frans Hals in die Lehre kommen. Auch von Oudenaarde aus begab fich der fechzehnjährige

junge Mann ficher nicht nach Holland, um bei Hals fich zum Künftler auszubilden; es ift vielmehr mit voller Sicherheit anzunehmen, dafs er in feinem Vaterlande blieb und Holland erft als fertiger Meifter befuchte. Wer fein Lehrmeifter gewefen, ift nicht feftzuftellen. Wenn er Antwerpen, diefe von Künftlern jener Zeit fo fehr bevorzugte Stadt zum Wohnorte wählte, fo dürfte Rubens auf ihn ftark gewirkt haben, wenn er am Ende nicht gar ein direkter Schüler desfelben war. Möglich ift dies immerhin, wenn er auch nicht im Gildenbuch eingetragen erfcheint, denn Rubens genofs die Begünftigung, Jeden als Schüler aufnehmen zu dürfen, ohne ihn in die Gilde eintragen zu laffen. Da fich in Brouwer's Compofitionen unfchwer ein Einflufs des Bauern-Bruegel nachweifen läfst, deffen Werke wohl unfer Künftler gekannt und fleifsig ftudirt hatte, fo find wir auch damit auf Antwerpen oder Brüffel hingewiefen. Auch werden wir, wenn wir die Malweife des Fr. Hals und des Rubens neben einander halten, fehr bald zu dem Refultate kommen, dafs Brouwer's Pinfel, der fo zarte, harmonifch verfchmolzene, duftige Farben aufzutragen verftand, näher der Schule des Letzteren als des Erftgenannten ftand, der mit kecken Pinfelftrichen mehr auf die Diftanz die Wirkung feiner Bilder berechnete. Wenn man vorbringt, dafs ja Hals auch Genrefcenen componirte, fo kann man dagegen fagen, dafs Bruegel's Bauernfcenen auch in Betracht kommen müffen und dafs Brouwer's Mufe fich der Bruegel'fchen Richtung viel entfchiedener zuwende als der des Fr. Hals, der übrigens in erfter Linie doch immer Bildnifsmaler ift.

Nach Angabe de Bie's wurde Brouwer auf feiner Reife nach Holland von Seeräubern ausgeplündert, fo dafs er gleich zur Palette greifen mufste, um fein Leben zu friften. War er einmal in Holland, möglicherweife in Amfterdam, fo konnte er in perfönlichen Verkehr mit Frans Hals gekommen fein, jedoch nicht als Schüler, fondern als College. Ift nämlich fein Bild in der Münchener Pinakothek, die Schlägerei (das aber nicht auf Kupfer, fondern auf Holz gemalt ift) dasfelbe, das er bei Zomeren in Amfterdam gemalt haben foll, fo ftand der Maler bereits auf der Höhe feiner Künftlerfchaft.

Bullart erzählt: „Nachdem fich Adriaen einige Zeit in Holland aufgehalten, kam er nach Antwerpen.“ Wenn er fich nur „einige Zeit“ dafelbft aufhielt, fo mufste er von anderswo hingekommen, alfo nicht dafelbft geboren fein. Derfelbe Schriftfteller erwähnt zwar auch deffen Verhaftung in Antwerpen, da er in holländifcher Tracht erfchien, doch fügt er hinzu, dafs feine Unfchuld bald erkannt und er freigelaffen wurde. Von dem Abenteuer mit dem Herzog von Aremberg weifs er nichts. Diefer befand fich auch gar nicht in der Zeit von Brouwer's Ankunft in der Cidatelle, fondern erft 1634, der Maler wurde aber bereits vor dem 18. September 1632 als Meifter in die Antwerpener Lucasgilde aufgenommen. Da fein Bildnifs von van Dyck natürlich nach der Natur verfertigt wurde und diefer Küuftler fich Ende März 1632 nach England begab, fo ift daraus leicht die Zeit annähernd zu beftimmen, wann Brouwer nach Antwerpen kam. Wie das Gildenbuch bezeugt, wurde in felber Zeit ein Maler Jan Baptift d'Andois als Schüler von Brouwer aufgenommen, es war fein einziger Schüler, während feine Nachahmer nicht zu zählen find. Diefer Schüler wurde 1637/38 Meifter. Im Gildenjahr 1634/35 liefs fich Brouwer in die Rederykkamer (eine Abtheilung der Lucasgilde zur Uebung in der Beredfamkeit) aufnehmen.

Ueber das Verhältnifs des Künftlers zum Bäcker Craesbeck liegt keine fichere

Nachricht vor. Dagegen ift das Datum feines Begräbniffes fichergeftellt; in den Rechnungen der Antwerpener Frauenkirche 1637/38 heifst es nämlich: „1638. 1. Februarii: Den fchilder Brouwer, ad Carmelitas". Er mufs alfo kurz vor dem erften Februar des angeführten Jahres geftorben fein. Dafs er in fehr dürftigen Verhältniffen, mit Schulden belaftet, ftarb, erhellt daraus, dafs fein ehemaliger Schüler d'Andois (auch Dandoy gefchrieben) am 19. Februar, alfo bald nach feinem Abfterben, auf feine Verlaffenfchaft Befchlag legte. Diefe war freilich fchmal genug; man fand (nach de Bie) nur einige Pinfel, eine zerbrochene Staffelei und eine Palette!

Die Beftattung koftete 18 Stüber! Wie es fich mit dem doppelten Begräbniss, von dem oben die Rede gewefen, verhält, ift noch nicht über allen Zweifel ficher geftellt. Die Urkunde fpricht nur von der Beifetzung „ad Carmelitas". De Bie, Sandrart und Bullart erwähnen indeffen die Ausgrabung des Künftlers aus dem ärmlichen Grabe des Friedhofes und die feierliche Beftattung in der Kirche.

Wie follen wir uns aber der Entdeckung gegenüber, die A. van der Willigen in Harlem gemacht hat, ftellen? Diefer verdienftvolle Forfcher hat nämlich im Todtenregifter der Stadt Harlem unter dem 31. März 1640 folgende Bemerkung gefunden: Zur Oeffnung eines Grabes in der Groote Kerk für Adriaen Brouwer; die Glocken haben eine halbe Stunde geläutet. F. 8. (8 Gulden). — Dass hier unfer Künftler nicht gemeint fei, erhellt aus den angeführten unzweideutigen Zeugniffen. Auch wird hier Brouwer nicht „fchilder" oder Maler genannt; der Name war in Holland nicht ungewöhnlich, ebenfowenig der Taufname; letzteren führten Oftade, Linfchooten, Stalbent, van der Velde, van der Werff und Andere. Freilich ftimmt zufällig der Tag, das Jahr dagegen nicht. So konnte ein Namensbruder zufällig immerhin zwei Jahre fpäter unter demfelben Datum in Harlem begraben worden fein.

Den Charakter Brouwer's haben wir bereits theilweife kennen gelernt. Er kann nicht diefer verworfene, nur der Lüderlichkeit fröhnende Menfch gewefen fein, zu dem man ihn ftempeln wollte. Dagegen fpricht feine ganze äufsere Erfcheinung, fein Gefichtsausdruck, die hohe Bedeutung der von ihm genial gepflegten Kunft. Freilich darf man ihn wieder nicht nach dem Massftabe des 19. Jahrhunderts, nach dem Codex unferes modernen Anftandes und Schicklichkeitsgefühls beurtheilen. Brouwer ift ledig geblieben; ein lebensfrifcher Junggefell, mag er immerhin gekneipt haben, vielleicht mehr, als man es heutzutage gern fieht; er mag in feiner luftigen Laune tolle Gedanken gehabt und ausgeführt haben. Das Geld fchätzte er gering; Beweis dafür ift die Noth in der er ftarb, die Befchlagnahme feiner Habfeligkeiten und der Umftand, dafs feine Freunde die Beerdigung beftreiten mufsten. Aber es fehlen uns noch triftige Gründe, um ihn deswegen für einen unvernünftigen Verfchwender zu erklären. Immerhin braucht er noch nicht jener verkommene Trunkenbold gewefen zu fein, als welcher er gebrandmarkt wird. Er machte es fich zur Aufgabe, Scenen jener niedrigen Menfchenklaffe darzuftellen, die fich nur in dunkeln Tavernen abfpielen. Wenn er als Künftler dafelbft erfchien, um feine Modelle in ihrer natürlichen Bewegung zu ftudiren, fo folgt daraus durchaus nicht, dafs er einer ihres

Gleichen werden mufste; im Gegentheil, die Meifterfchaft, mit welcher er die Leidenfchaften des Pöbels zu ftudiren und in feinen Bildern darzuftellen wufste, fetzte voraus, dafs er den gefchilderten Scenen nur als objectiver Be-



Eine chirurgifche Operation. Städel'fche Galerie zu Frankfurt.

obachter gegenüber, alfo moralifch über ihnen ftand. Auch der Bauernbruegel hat, wie wir gefehen haben, folche Orte aufgefucht, wo er die Modelle für feine Bauernfcenen in ihrer vollen lebendigen Thätigkeit fehen und ftudiren konnte. Dafs ein morofer Beurtheiler in diefer Handlungsweife einen Grund zur falfchen und ungerechten Verurtheilung finden konnte, ift nichts Neues, und einer folchen

feindlich gefinnten Feder, die das an fich Gleichgiltigfte zum Lafter ftempelte, ift Brouwer's guter Ruf zum Opfer gefallen.

Zu Gunften Adriaens fpricht die Freundfchaft eines Rubens, van Dyck und Seghers, deren fich der Künftler zu erfreuen hatte. Rubens und Rembrandt befafsen mehrere feiner Bilder, ein Beweis, wie fie ihn zu fchätzen wufsten. Gegen die Behauptung, er hätte es in Gefellfchaft gebildeter Menfchen nicht aushalten können, ftreitet die fichere Thatfache, dafs er Mitglied der Rederykkamer war und als folcher mehrere Jahre feinen nicht geringen Beitrag gezahlt hat.

In feinen Schilderungen des Bauern- und Rüpellebens find es vornemlich dreierlei Scenen, die er — mit Abänderungen — gern wiederholte. Zunächft Unterhaltung der Bauern in der Wirthsftube, dann Streitigkeiten, Prügeleien, Mefferkämpfe zwifchen Bauern, Spielern oder Soldaten. Die dritte Claffe bilden feine Dorfwundärzte.

Bei der erften Art weifs der Künftler die gemüthliche Unterhaltung im Gefpräch, Gefang oder felbft Violinfpiel, die behagliche Ruhe der Raucher, die dumpfe Refignation der Säufer meifterlich zu pointiren; in den Zankfcenen ift Alles Bewegung, fieberhafte Aufregung; Niemand hat die zornentflammten Mienen des Angreifers, die verzweifelte Angft des Befiegten und das Gekreifch der die Rauferei unterbrechenden Weiber natürlicher zum Ausdruck gebracht. Bei feinen Dorfheilkünftlern endlich ift die ftumpfe Gleichgiltigkeit oder der markdurchdringende Schmerzensfchrei des Bauern, dem das Pflafter von der Wunde weggenommen wird[1], fowie die bedachtfame Miene des Wundarztes, zuweilen auch die liebevolle Vorforge des Weibes des Patienten mit Farben gefchildert, die in das volle wirkliche Leben getaucht find.

Seine Gegenftände find nicht originell; hier geht ihm P. Bruegel der Aeltere voran. Adriaen hat nur das vorgefundene Repertorium um einige Stücke vermehrt; aber durch die Form und Art der Behandlung die Höhe künftlerifcher Vollendung erreicht, die ihm felbft feine erklärteften Widerfacher nie abgefprochen haben. Wie er in der Wahl des Gegenftandes noch auf den Schultern Bruegel's fteht, fo ift feine Behandlung deffelben der älteren Zeit weit vorausgefchritten. Rubens'-fcher Geift und Charakter durchdringt, wenn auch in origineller Wendung, feine Werke. Hals ift felbft in feinen Genrebildern Portraitmaler; das Bildnifsartige feiner Genrefiguren offenbart fich auf den erften Blick. Selbft in feinem figurenreichen Converfationsftücke, das fich als Zeichnung in der Albertina befindet, ift auf das Portrait mehr Gewicht gelegt, als auf eine einheitliche Abrundung einer Handlung. Brouwer dagegen, der fehr wohl die Phyfiognomien feiner Bauern portraitartig aufzufaffen verftand, wufste doch das Individuelle der Idee der Handlung zu unterordnen. Wie feine Genrebilder ftets auf die Bewegung in der Handlung den Nachdruck legen und deshalb von diefem Gefichtspunkte aus die Mienen der Gefichter dem einen Ziele entfprechend modelliren, fo zeigt fich in denfelben bei der bunteften und bewegteften dramatifchen Handlung ftets ein abgerundetes Ganzes, ein Aufbauen zu einer einzigen Gruppe.

Mit der Vollendung der Compofition geht die Ausführung, die Farbe und der Pinfelftrich Hand in Hand. Auch hier erfcheint der Künftler wieder mehr

dem Rubens denn dem Hals verwandt. Adriaen bleibt freilich auch hierin ein ſelbſtändiger Meiſter, zur ſclaviſchen Nachahmung hat er ſich nie erniedrigt. Wie in der Compoſition ſo auch in der Beleuchtung ſtrebt der Künſtler nach einheitlicher Abrundung; die Schatten ſind durchſichtig, das Clair-obscur weich, die Fleiſchtöne ſaftig und mit kecker Virtuoſität Figuren wie Beiwerk gemalt. Ueber dem Ganzen aber lagert jene unnachahmliche Verſchmelzung aller Tinten, die der Italiener das „sfumato“ nennt.

Als eigentlichen Schüler zog Brouwer nur den bereits genannten Dandoy, doch iſt von deſſen Kunſtthätigkeit nichts bekannt. Mehr genannt wird Joos van Craesbeeck, der die Bäckerei mit der Kunſt vertauſchte. Er ſcheint nicht als eigentlicher Schüler, ſondern nur als Kunſtfreund bei Brouwer gelernt haben. Im Jahre 1633/34 wurde er zu Antwerpen und 1651 zu Brüſſel in die Malergilde aufgenommen, 1662 war er nicht mehr am Leben. Er hat ganz in der Manier Brouwer's gemalt. Viel bedeutender iſt der mittelbare Einfluſs den Brouwer durch ſeine Werke auf die flämiſchen wie holländiſchen Genremaler geübt. Dies zu erkennen genügt es die Thätigkeit eines Teniers, A. von Oſtade, Jan Steen genauer in's zu Auge faſſen. Zwar ſtehen alle dieſe Künſtler auf eigenen Füſsen, aber ihre geiſtige Verwandtſchaft mit dem flämiſchen Meiſter iſt nicht zu verkennen.

Gemälde unter Brouwer's Namen trifft man in allen Cabinetten an, doch dürften, ſchon rein äuſserlich genommen, bei der kurzen Lebenszeit des Künſtlers nur wenige Anſpruch auf Originalität machen und viele von ſeinen Nachahmern herrühren. Descamps führt mehrere Bilder an, die ſich zu ſeiner Zeit in Privatbeſitz befanden; es iſt ſchwer, ihren jetzigen Aufenthalt nachzuweiſen.

Das Berliner Muſeum beſaſs kein Bild des Meiſters; der Ankauf der Suermondt'ſchen Sammlung brachte ihm ſieben Gemälde unter Brouwer's Namen zu, von denen wir folgende hervorheben: der im Wirthshaus ſchlafende Bauer, ein kleines Meiſterſtück harmoniſcher Farbengebung (ſ. Abbildung), die alte Frau bei der Toilette (von L. Vorſterman als Superbia in der Folge der Hauptſünden geſtochen), der Raucher, flüchtig aber genial gemalt, und der erbitterte Kampf beim Würfelſpiel (von Coryn Bol radirt, ſ. Abbildung).

Dresden beſitzt ſechs Bilder des Meiſters, von denen beſonders eine Schlägerei von drei Bauern beim Würfelſpiel vortrefflich iſt. So ergötzlich die Scene mit dem Manne, der auf Befehl ſeines Weibes das ſchmutzige Kind reinigt, dargeſtellt iſt, ſo abſtoſsend iſt ſie für die verfeinerten Sinne unſerer Zeit.

München hat die meiſten und werthvollſten Bilder unſeres Künſtlers; jedes derſelben iſt ein Meiſterſtück. Von den neun Nummern ſind beſonders hervorzuheben: Bauerngeſellſchaft beim Kartenſpiel — Spaniſche Soldaten beim Kartenſpiel, beide in harmoniſcher Farbenklarheit — zwei Bilder mit Wundärzten, deren einer eine Fuſswunde, der andere den verwundeten Arm des Bauern behandelt — Inneres einer Schenke mit einem vergnügt lachenden Violinſpieler (von C. Visſcher radirt) — Kartenſpieler in wüthendem Streit, voll Leben und in feinſter Durchführung (bereits erwähnt).

In Caſſel finden ſich zwei vorzügliche Bauernſcenen, deren eine von W. Unger für deſſen Caſſeler Galeriewerk radirt iſt.

Von den im Befitz des Städel'fchen Inftituts zu Frankfurt befindlichen drei Bildern Brouwer's geben wir das eine nach der von Eifenhardt für deffen Galeriewerk gefertigten Radirung in Holzfchnitt (Seite 33).



Streit beim Würfelfpiel. Berliner Mufeum. (Ehemals Gal. Suermondt).

Im Louvre befindet fich nur ein Gemälde des Meifters, Bauern in einer Schenke, ein vorzügliches, mit voller Meifterfchaft behandeltes Werk.

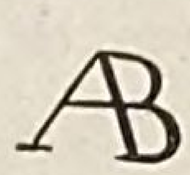
Die Eremitage in St. Petersburg weiſt fünf Gemälde Brouwer's auf, darunter ein Interieur mit Bauern im feinſten Helldunkel ausgeführt.

Das Wiener Belvedere beſitzt kein Werk Adriaens, dagegen finden ſich einzelne Bilder in den Sammlungen Liechtenſtein, Czernin, Artaria und Schönborn. In letztgenannter Sammlung gehört der Wundarzt zu den beſten Bildern des Meiſters.

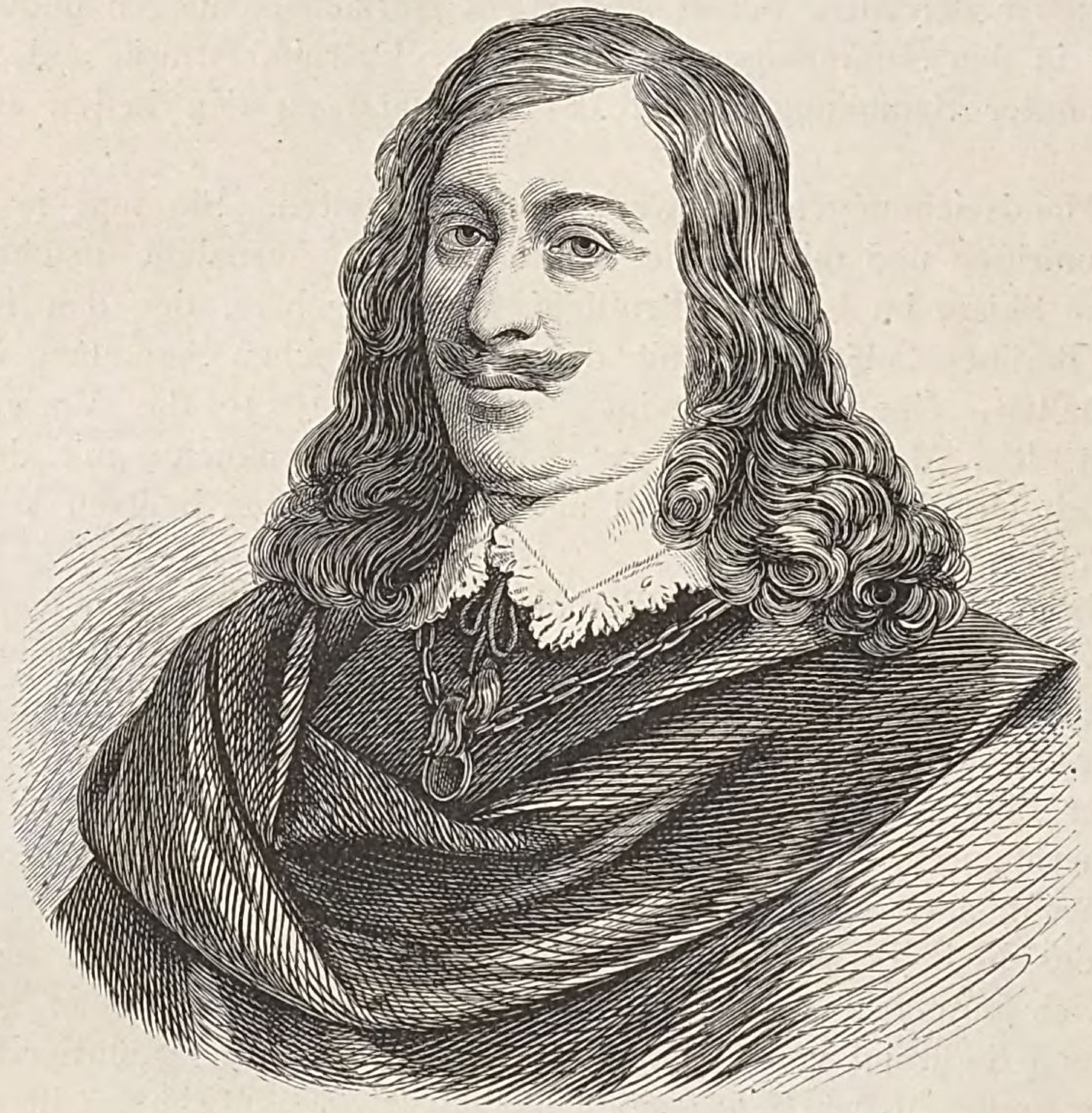
Echte Handzeichnungen Brouwer's ſind ſehr ſelten. Sie ſind in der Regel mit Feder umriſſen und mit Tuſche ſchattirt. Eine Ausnahme macht die keck hingeworfene Skizze im Louvre, Bruſtbild eines Rauchers, der den Rauch ausbläſt. Das Berliner Cabinet hat mit der Suermondt'ſchen Sammlung drei Zeichnungen erhalten, eine Bauernkneipe, bezeichnet 1633, die Vorleſung eines Briefes, mit dem Monogramm ſignirt und die Bauernkneipe mit dem Violinſpieler. Auch Dresden, Florenz und andere Sammlungen beſitzen Werke dieſer Art von Brouwer's Hand.

Es erübrigt noch unſeren Künſtler als Radirer in's Auge zu faſſen. Roſt will demſelben vierzehn Blätter zuſchreiben, doch dürften nur die im Katalog Rigal verzeichneten acht Blätter Anſpruch auf Originalität haben. Mit Ausnahme des erſten Blattes, welches einen in der Schenke ſchlafenden Bauer vorſtellt (ähnlich dem Berliner Bilde) ſind es mit Bravour der Nadel hingeworfene Bruſtbilder origineller Bauernfiguren. Die ihm zuweilen zugeſchriebene Plinzenbäckerin (rund) iſt ſicher unecht, auch nur „Brouwer inv.“ bezeichnet.

Nach des Meiſters Zeichnungen und Gemälden iſt von den namhafteſten Künſtlern viel geſtochen worden. Das intereſſanteſte Blatt dieſer Art iſt die äuſserſt ſeltene Radirung von C. Bega, die einzige, die dieſer Künſtler nach fremder Erfindung gemacht hat, B. 36; eine Geſellſchaft von acht Bauern iſt der Gegenſtand des Blattes. Von vorzüglicheren Stechern führen wir an: Blooteling, Suyderhoef, W. Vaillant, Jan de Visſcher, Corn. Visſcher und L. Vorſterman sen. Der letztgenannte ſtach die Folge der Hauptſünden, Bruſtbilder, welche auch Blooteling, N. Verkolje und J. Gole in Schabkunſt ſchön ausgeführt haben. Andere Stiche beſchreibt Heinecken. Nachbildungen ſeiner Handzeichnungen führt R. Weigel in ſeinem bekannten Werke an.



Monogramm Adriaen Brouwer's.



David Teniers der Jüngere.

Geb. 1610 in Antwerpen; gest. 1690 in Brüssel.

Die Biographie David Teniers' des Jüngeren war bis vor wenigen Jahrzehnten noch eine Sammlung von Unwahrscheinlichkeiten. Durch die umfassenden Forschungen belgischer Kunstschriftsteller, unter welchen in erster Reihe Theodor van Lerius, der Biograph des Katalogs der Galerie von Antwerpen zu nennen ist, hat sie in der jüngsten Zeit eine andere Physiognomie erhalten und ist von so manchem Fabelkram, mit welchem die Künstlerbiographen des vorigen Jahrhunderts die illustren Namen auszuschmücken liebten, gereinigt worden.

Nach den Forschungen des genannten Schriftstellers ist der berühmte David Teniers der Enkel eines Julian Tenier oder Teniers, der, seinem Gewerbe nach ein Krämer, am 4. Mai 1585 zu Antwerpen in seinem Hause zum Schilde der Stadt Köln starb. Diesem Julian Teniers, der in erster Ehe mit Françoise Francqz verheirathet war, schenkte seine zweite Frau Jeanne van Maelbeke unter anderen Kindern den Sohn David Teniers (den Aelteren), der im Jahre 1582 geboren wurde, Vater unseres David war und 1649 starb. Das auf Grund eines authentischen Aktes ermittelte Geburtsdatum David Teniers des Aelteren entspricht demjenigen, welches Houbraken in seiner kurzen Biographie dieses Meisters mitgetheilt hat.

Nach den Antwerpener Gildenbüchern erscheint er im Jahre 1596 als Schüler bei einem anderen Julian Teniers, und im Jahre 1607 wird er selbst als Meister genannt. Dieser zweite Julian Teniers, der bereits im Jahre 1595 als Meister und Maler in der Gilde vorkommt, dürfte wahrscheinlich ein älterer Halbbruder David Teniers des Aelteren sein, also ein Sohn aus der ersten Ehe des alten Julian Teniers mit Françoise Francqz. Bilder Julian's sind nicht auf uns gekommen, eben so wenig nähere Kunde über sein Leben.

Houbraken dagegen nennt vielmehr Rubens als den Lehrer des älteren David. Es lassen sich über diese Angabe wohl ebenso schwer wie in vielen anderen Fällen, wo es sich um Rubens' Schüler handelt, sichere Beweise dafür oder dagegen erbringen, da Rubens als Hofmaler des Erzherzogs Albert und Isabellens das Privilegium besafs, nach seinem Belieben Schüler aufzunehmen und zu unterweisen, ohne an die Verpflichtung gebunden zu sein, dieselben auch nach den Vorschriften der Gilde als solche anzumelden. Er erhielt dieses Vorrecht aber erst durch einen Patentbrief vom 23. September 1609, und es ist nicht bekannt, dafs er vor diesem Jahre schon diese Freiheit genossen hätte. Ueberdies sagt Houbraken, dafs Teniers zehn Jahre in Italien bei Adam von Frankfurt, genannt Elzheimer, zugebracht habe, und dieses Schülerverhältnifs ist nach dem Charakter der Werke David's zweifellos das wahrscheinlichere. Da aber Houbraken anzugeben unterläfst, wann dies gewesen, müssen wir seine Beziehungen zu Rubens, so unwahrscheinlich sie auch sind, einstweilen dahin gestellt sein lassen.

Man schreibt ihm eine bedeutende Anzahl von Werken zu, darunter Kirmesse, Wirthshausscenen, Alchimisten, Landschaften mit Bauernstaffage etc. Als glaubwürdige Werke seiner Hand aber können nur einige wenige Gemälde angesehen werden, welche einen ganz eigenthümlichen Charakter zur Schau tragen. Die einzigen uns bekannten datirten Bilder besitzt die kaiserliche Gemälde-Galerie des Belvedere in Wien; es sind dies vier landschaftliche Darstellungen mit mythologischer Staffage, sämmtlich: «D. Teniers f. 1638», bezeichnet, und diese berechtigen ebenso wenig wie die nach Bildern von seiner Hand vorhandenen Stiche von Zeitgenossen durch irgend etwas in ihm den Urheber jener Bauerngelage etc. zu erkennen, welche ihm in vielen Galerien zugeschrieben werden.

Am 12. October 1608 heirathete er Dympne Cornelissen de Wilde, genannt Dympne Hendricks, die Tochter eines Schiffskapitäns Namens Cornelis Hendricks, mit dem Beinamen Platvoet, und der Philippine Dolyns. Aus dieser Ehe stammen drei Söhne, welche sämmtlich Maler gewesen, und zwar: David Teniers der Jüngere, getauft am 15. Dezember 1610, Theodor am 3. Januar 1619, und Abraham am 1. März 1629.

In alten Katalogen werden zwei Porträts David Teniers des Aelteren und seiner Frau von der Hand des Sohnes David erwähnt, die angeblich aus der Familie selbst herrührten; doch scheinen sie im Laufe der Jahre verschollen zu sein. Dagegen befindet sich allerdings in der Eremitage zu Petersburg ein kleines Künstlerbildnifs, welches einen Maler in schwarzer Kleidung, vor seiner Staffelei, mit der Palette und den Pinseln in der Hand, in dem Augenblicke darstellt, wo er sich zu dem Beschauer umwendet. Smith hat dieses Bild in seinem Kataloge unter Supp. N. 155 den Werken David Teniers des Jüngeren eingereiht, während es Waagen in seinem Werke über die Eremitage David Teniers dem Aelteren zugewiesen hat, als dessen Selbstporträt er es erklärt.

Ueber das Privatleben des Vaters und die erſte Jugend des Sohnes wuſsten die älteren Schriftſteller manche Details zu erzählen; zur Charakteriſirung derſelben wollen wir eine Stelle aus der Feder des franzöſiſchen Biographen Charles Blanc folgen laſſen, der unter Anderem erzählt: «der alte Teniers führte ein Leben wie die Bauern, welche er malte. Die Tradition berichtet von ihm, daſs er in Begleitung ſeines Sohnes auf einem Eſel ſeine Gemälde zu Markte brachte. Dieſes Trio ging oft von Antwerpen nach Brüſſel, um ſeine Waare anzubieten, und mehr als einmal erfuhr es die Demüthigung keinen Käufer anzutreffen.» Wenige Zeilen ſpäter aber erzählt derſelbe Biograph, der ſoeben eine ſo idylliſche Schilderung von dem eigenen Vertriebe der künſtleriſchen Produkte des alten Teniers gegeben hatte, folgendes: «Eines Tages, es war als Teniers fünfzehn Jahre alt war, malte er im Atelier ſeines Vaters; da trat Rubens herein. Alle Anweſenden geriethen bei dem Erſcheinen des groſsen Malers in Verwirrung, und der Jüngling zitterte ſogar, doch nicht etwa aus Furcht, — nein, vor Enthuſiasmus. Rubens bleibt vor der Staffelei des Schülers ſtehen, er läſst auf dem angefangenen Gemälde einen jener Blicke ſchweifen, welche die Leinwand bevölkern, darauf ergreift er Teniers' Pinſel, und, mit Hand und Wort zugleich Rath ertheilend, gibt er ihm in wenigen Momenten eine Lection und ein Gemälde zugleich.»

Die neuere Forſchung hat ſich dagegen mit derartigen Anekdoten nicht recht zufrieden geben wollen, und man iſt trotz Charles Blanc noch heute nicht darüber einig, in weſſen Schule der jüngere Teniers eigentlich gelernt habe. Aus den Regiſtern der Gilde iſt weder zu entnehmen wann, noch bei wem er als Schüler eintrat, und es iſt ſonach Spielraum genug geblieben, ihn ſeinem Vater, Rubens und Adriaen Brouwer als Schüler zuzuweiſen.

Houbraken ſpricht nur davon, daſs er von ſeinem Vater Impuls und Anregung empfangen, und an dieſer Mittheilung iſt wohl, da ſie der Natur der Sache am nächſten kommt, kein Zweifel zu finden. Die Anziehungskraft, welche die Darſtellung gewiſſer, der unmittelbaren Umgebung entnommener Scenen auf Beide ausübte, läſst dieſes naheliegende Lehrverhältniſs als das wahrſcheinliche erſcheinen. Uebrigens wird es durch die Schrift auf dem Porträte Teniers' des Jüngeren von Peter de Jode beſtätigt.

Eins nur läſst ſich mit Sicherheit begründen, nämlich daſs innige Beziehungen zwiſchen Rubens und der Familie des jüngeren Teniers obwalteten, aber ſie ſcheinen ſpäteren Datums zu ſein und ihren Urſprung in der Neigung des Rubens für ſein Mündel Anna Bruegel, die erſte Frau des jüngeren Teniers, gehabt zu haben, und durch die Nachbarſchaft der Wohnſitze Beider in der Folgezeit noch inniger geworden zu ſein.

Ebenſo wenig erwieſen iſt die Annahme, nach welcher Teniers ein Schüler Adriaen Brouwer's geweſen ſein ſoll. Aus den Büchern der Lucas-Gilde zu Antwerpen geht allerdings hervor, daſs Adriaen de Brouwer in dem Jahre 1631 auf 1632, um ein Jahr früher als David Teniers, als Meiſter in die Genoſſenſchaft aufgenommen wurde. Es iſt aber auch erwieſen, daſs in dieſer Zeit Jean Baptiſte d'Andois Brouwer's Schüler geweſen, während David Teniers nicht als ſolcher genannt wird. Gleichwohl erſcheint dieſer im nächſten Jahre 1632 auf 1633 als Sohn eines Meiſters ſelbſt in der Gilde. Ungeachtet deſſen hat W. Bürger geſtützt auf das auffallende Wiederkehren einzelner Figuren Brouwer's in den

Compofitionen Teniers das Lehrverhältnifs zwifchen Beiden aufrecht erhalten. Es unterliegt auch keinem Zweifel, dafs Teniers Jahre hindurch die Typen Brouwer's copirte und fich eine eigene Manier angeeignet hatte, die unter dem Namen: die «Brouwer-Manier» des Teniers bekannt ift und vollkommen das ausdrückt, was fie bezeichnen foll. Daraus aber einen endgiltigen Schlufs auf die Beziehungen der Beiden ziehen zu wollen, ift um fo gewagter, da es noch gar nicht conftatirt ift, aus welcher Zeit diefe in Brouwer's Manier gehaltenen Bilder des Teniers herrühren, und es andererfeits erwiefen ift, dafs Teniers ein feltenes Talent in der Nachahmung anderer Meifter befafs, diefes alfo möglicherweife auch auf Koften des ihm geiftesverwandten Brouwer geübt haben könnte.

Die älteren Biographen mit Ausnahme Houbrakens, der in feiner Erzählung kurz und präcife ift, wiffen noch manches über die Anfänge unferes Meifters zu berichten und erzählen, dafs fein erftes Auftreten nicht das glücklichfte gewefen, und dafs er Anfangs grofse Mühe hatte, feine Bilder an den Mann zu bringen. Dagegen bemerkt Houbraken in Kürze: Ihn hat das Glück mit viel Geduld getragen, fo dafs er unter die glücklichften Maler gezählt werden kann. Diefe wenigen Worte charakterifiren feinen Lebensgang treffender als die längfte Biographie.

Schon die erfte Ehe Teniers', die als eine vornehme bezeichnet werden kann, deutet darauf hin, dafs er frühzeitig ein Günftling des Glückes gewefen. Anna, die Tochter des Jan Bruegel (genannt Sammet-Bruegel) und feiner zweiten Frau Katharina von Marienborch hatte feine Blicke auf fich gezogen. Anna war am 4. October 1620 getauft worden, und die Trauung, bei welcher David Teniers der Aeltere, Peter Paul Rubens und Paul van Halmale, ein Edelmann aus Antwerpen, als Zeugen erfchienen, fand am 22. Juli 1637 ftatt. Zwei Porträts Teniers' und feiner jungen Frau aus jener Zeit befanden fich ehedem in der Sammlung de Vence und find uns durch die Stiche J. B. Michel's erhalten. Teniers erfcheint auf dem einen als junger Mann mit langem Haar, kleinem Lippen- und Kinnbärtchen und breitem Hute, feine Frau mit langen Locken, blofsem Halfe, feinem Spitzenhemde, das Kleid auf der Bruft mit einer kleinen Schleife gefchmückt. Beide Bilder wurden im Jahre 1750 mit der Sammlung de Vence verkauft; es ift aber nicht bekannt, wo fie fich gegenwärtig befinden. In einer der wenigen, zweifellos echten Radirungen des Meifters, welche rechts oben das Monogramm des Künftlers trägt, ift diefes Porträt der Anna Bruegel fofort wieder zu erkennen. Es ift ein kleines, reizendes Bruftbild leicht nach rechts gewendet, die linke Hand hält eine Blume. Auch hier finden wir das lange Lockenhaar und den entblöfsten Hals. Sie mag damals ungefähr zwanzig Jahre alt gewefen fein, und wir erhalten daraus einen Anhaltspunkt, das kleine höchft feltene Blatt mit ziemlicher Sicherheit als eine eigenhändige Radirung des Meifters aus der Zeit um 1640 bezeichnen zu können.

Nach den Taufregiftern der Antwerpner und Brüffeler Pfarrkirchen sind sieben Kinder aus diefer erften Ehe geboren worden, von welchen die zwei älteften ein befonderes Intereffe beanfpruchen. Der erfte Sohn, David, ward am 10. Juli 1638 getauft, wobei fein Grofsvater David Teniers der Aeltere und Helene Fourment, Rubens' zweite Gattin, als Pathen erfcheinen. Diefer David Teniers III., auf welchen wir in der Folge noch zurückkommen werden, war ebenfalls Maler und hat nicht wenig zur Verwirrung der Biographie feines Vaters beigetragen. Er

heirathete am 4. Auguſt 1671 Anna Marie Bonnarens, bei welcher Ehe ſein Vater, ſein Schwager Jean Erasmus Quellinus und Jeanne van Calendriers als Zeugen erſcheinen.

Die erſte Tochter, Cornelie, ward am 7. Januar 1640 getauft, heirathete ſpäter den Maler Jean Erasmus Quellinus und ſtarb im Jahre 1706, nachdem ſie elf Kindern das Leben gegeben.

Das ſechſte Kind unſeres David, Juſtin Leopold, am 3. Februar 1653 getauft, bei welchem Akte Don Juan de Valesco, Graf de Salazar, im Namen des Erzherzogs Leopold Wilhelm, General-Gouverneurs der Provinzen, und Juſtine Marie, Gräfin von Waſſenbergh, als Pathen erſcheinen, ſowie das ſiebente Kind, Anna Catharina, wurden zu Brüſsel geboren, und aus dieſem Umſtande iſt mit Wahrſcheinlichkeit zu ſchlieſsen, daſs der Vater nach der Geburt ſeines fünften Kindes Anton, zwiſchen den Jahren 1648 und 1652 nach Brüſſel überſiedelte, wo er als Kammerherr und Hofmaler in die Dienſte des Erzherzogs Leopold Wilhelm trat. In den beiden letzterwähnten Taufakten führt Teniers auch bereits den Titel eines Hofmalers ſeiner Hoheit des Erzherzogs Leopold.

Am 12. Mai des Jahres 1656 ſtarb Anna Bruegel nach neunzehn Jahren einer glücklichen Ehe und ward in der Kollegiatkirche St. Michel und Gudule begraben. Charles Blanc theilt, wir wiſſen nicht aus welcher Quelle, mit, daſs Teniers ſich genöthigt ſah, nach dem Tode ſeiner erſten Frau ſein Schloſs Dry-Toren, welches unweit dem Schloſſe Steen, dem Landſitze Rubens', gelegen war, Schulden halber zu verkaufen. Jean de Fresne, Parlamentsrath von Brabant, habe es käuflich an ſich gebracht. Teniers aber ſoll Ausſicht gehabt haben, wieder in den Beſitz dieſes Schloſses zu gelangen, wenn er ſich entſchlieſsen konnte, die Tochter des neuen Eigenthümers zu heirathen — und er entſchloſs ſich. Wir müſſen die Verantwortung dieſer Geſchichte Charles Blanc und ſeinen Quellen überlaſſen, da wir nicht wiſſen, was daran Wahres iſt; wir glauben allerdings ſehr wenig. Man liebte es, Teniers, der ein flottes Leben führte, als Schlemmer und Verſchwender hinzuſtellen, als Thunichtgut, der gedankenlos in den Tag hineingelebt, und Charles Blanc insbeſondere hat ſich erkleckliche Mühe gegeben, dem Charakter des Künſtlers dieſe Färbung zu verleihen. Thatſache iſt nur, daſs Teniers bereits fünf Monate nach dem Tode ſeiner erſten Frau, wohl durch die Sorge um ſeine unmündigen Kinder gezwungen, am 21. Oktober 1656 ſich in der Kirche St. Jacques sur Caudenberg zu Brüſſel mit Iſabella de Fren, der Tochter André's, Secretärs des Rathes von Brabant, und der Anna Maria Montfort, vermählte. Bei dieſer Trauung erſchienen der Bruder der Braut, Anton de Fren, Beiſitzer des Rathes von Brabant, Abraham Teniers und David Teniers' älteſter Sohn, David III., als Zeugen. Iſabella war am 11. Dezember 1624 in Brüſſel getauft worden, und das hohe Anſehen, in welchem ihre Familie ſtand, wird durch ihre Pathen bekräftigt, als welche Peter Peckx, der berühmte Rechtsgelehrte und Kanzler von Brabant, bekannter unter dem Namen Peckius, und Katharina Lintermans im Namen der Infantin Iſabella Clara Eugenia erſcheinen. Es iſt kaum anzunehmen, daſs dieſe angeſehene Familie in die Ehe Iſabellens, die übrigens ſelbſt zweiunddreiſsig Jahre alt und ſomit über die Zeit einer jugendlichen Leidenſchaft hinaus war, mit einem finanziell ruinirten, wenn auch noch ſo bedeutenden Künſtler eingewilligt hätte.

Aus dieſer Ehe wurden in den Jahren 1657, 1660, 1662 und 1663 vier Kin-

der geboren, bei deren drittem Don Juan de Oliva im Namen des damaligen Gouverneurs Louis de Benavides Carillo und Toledo, Marquis da Fromifta und de Caracene, als Pathe erfcheint; der Marquis von Caracene war fonach unferem Künftler nicht weniger gewogen als feine Vorgänger im Gouvernement. Unter diefen war es befonders der als Gönner und Förderer der fchönen Künfte hochverdiente Erzherzog Leopold Wilhelm, der Sohn des Kaifers Ferdinand II., in den Jahren 1646—56 General-Gouverneur der Provinzen, der ein grofser Verehrer feines Talentes war, Teniers zu feinem Hofmaler und Kammerherrn ernannte, ihn an feinen Hof nach Brüffel zog und fich feiner bei Errichtung feiner berühmten Galerie bediente, die der Fürft, als er fich im Jahre 1657 nach Wien zurückzog, dorthin mitnahm und im Jahre 1661 teftamentarifch dem Kaifer Leopold vermachte. Sie bildete den reichen Grundftock der kaiferlichen Gemäldegalerie des Belvedere und ift kunfthiftorifch eine der intereffanteften und wichtigften Sammlungen. Unter Teniers' Leitung, und angeblich auch nach feinen Zeichnungen ift die Mehrzahl der damals in der Galerie befindlichen Gemälde von verfchiedenen Künftlern in 245 Blättern in Kupfer geftochen und zuerft einzeln im Jahre 1658, dann unter dem Titel „Theatrum pictorium Davidis Teniers" im Jahre 1660 zu Antwerpen herausgegeben worden. Die Stiche find von Q. Boel, R. Eynhouedts, v. Hoy, T. van Keffel, C. Lauwers, P. Lifebetius, Offenbeck, J. Popels, v. Stieen, J. Troyen, L. Vorfterman fenior und junior und ftehen künftlerifch durchaus nicht auf der Höhe der damaligen Zeit; aber als der erfte Verfuch eines Galeriewerkes ift die Sammlung eines der intereffanteften Zeugniffe der Thätigkeit Teniers' als Galeriedirektor. Eine intereffante Thätigkeit ähnlicher Art entwickelte er durch jene bildlichen Darftellungen, in welchen er die Galerie des Erzherzogs, fo wie die Gemälde in Brüffel felbft an den verfchiedenen Wänden aufgehangen waren, zum Gegenftande feiner Compofitionen machte und fo gewiffermafsen ein Inventar der Galerie in einer Reihe von Oelgemälden anfertigte. Eines diefer Galeriegemälde ift aus dem Jahre 1651 und es ift nicht unwahrfcheinlich, dafs die fämmtlichen derartigen Arbeiten des Erzherzogs zu derfelben Zeit entftanden find. In diefen Gemälden bemühte fich Teniers, fo verkleinert auch die einzelnen Bilder erfcheinen, den Stil der verfchiedenen Meifter nachzuahmen, was ihm auch nicht felten in überrafchender Weife gelang.

Diefe Fähigkeit, die Manier der verfchiedenften Maler nachzubilden, verleiht ihm eine ganz befondere Bedeutung als Pafticheur, das heifst als Verfertiger fogenannter »Pafticheses«, Gemälde meift in kleineren Dimenfionen, in welchen die Manier eines beftimmten Malers, ohne gerade ein bekanntes Werk deffelben zu copiren, nachgeahmt wird. Teniers verfuchte fich in folchen Pastiches in der Weife des Rubens, Rembrandt, Brouwer, Tizian, Tintoretto, Baffano, Giorgione und noch mancher Anderer und brachte es insbefondere in der Imitation des Rubens zu einer Vollendung, die gerechtes Staunen hervorrufen darf. So befanden fich auf der Manchefter-Ausftellung im Jahre 1865 drei folcher Pafticheses in der Art des Rubens: Neptun und Amphitrite aus der Sammlung Baxter, der Triumph Neptuns und der Tod des Leander aus der Sammlung des Lord Spencer. Andere Pafticheses, deren gegenwärtiger Standort nicht bekannt ift, find durch Stiche auf uns gekommen, fo die Gründung des Hofenbandordens durch den heiligen Georg, im Befitze des Malers Peters, von J. C. le Vaffeur

geſtochen, in welchem der Charakter der Figuren, ja die Landſchaft ſo täuſchend in der Weiſe des Rubens gehalten iſt, daſs man ihm das Original ohne weiteres zuſchreiben könnte. Daſſelbe iſt bei der von Noël le Mire geſtochenen »Latona«



GÜNTHER GRÖIS RÜCKER XA. WIEN.

Der Bauer mit dem Weinglas. Gemälde von Teniers.

der Fall, welches Bild ſofort an den ganz ähnlich von Rubens ſelbſt behandelten Gegenſtand in der Pinakothek in München erinnert.

Nicht minder gelangen ihm die Paſtiches nach Baſſano, deren eines ſich in der Galerie Czernin in Wien befindet, obwohl ſie bei aufmerkſamer Betrachtung den Unterſchied, der zwiſchen dem Italiener und dem Flamänder liegt, nicht verbergen können. Weniger glücklich war er in jenen Bildern, in welchen er die

Weiſe Rembrandt's oder, richtiger geſagt, die ſeines berühmten Mitbürgers Lievens nachahmte. Ein ſolches »Opfer Abrahams« befindet ſich in der kaiſerlichen Galerie des Belvedere. Es iſt kalt in der Farbe und körperlos in den Formen,



GÜNTHER GROIS RÜCKER. XA. WIEN.

Der Bauer mit dem Bierkruge. Gemälde von Teniers.

und mahnt an Alles eher als an einen der beiden Meiſter. Beſſer erſcheint ein von F. Baſan geſtochenes Bild »L'instant critique«, welches einen alten Gelehrten, nach Art der Rembrandt'schen Philoſophen in ganzer Figur, in einem Lehnſtuhle ſitzend und leſend, vorſtellt. Vor ihm auf einem Tiſche ein Todtenkopf, eine Sanduhr, mehrere Flaſchen u. dgl. Es erinnert im Gegenſtande an eine mit Teniers' Monogramme bezeichnete Radirung, in welcher er in der Behandlung der

Nadel Lievens imitirte, und welche vielleicht eine Jugendarbeit ist, in der er noch, unsicher herumtastend, die Manier des älteren Meisters nachzuahmen suchte.

Don Juan d'Austria, der natürliche Sohn König Philipp's IV. von Spanien, welcher im Jahre 1656 dem Erzherzog Leopold Wilhelm als Gouverneur der Provinzen folgte, bestätigte David Teniers in seinen Funktionen als Hofmaler und Kammerherr. Diesen Titel führt der Künstler auch auf gleichzeitigen Schwarzkunstblättern von Joan van den Bruggen, auf welchen er: »S. P. Joa. Aust. Pic. a Cubiculis« genannt wird, ebenso bereits in dem Document über den Taufakt seines ersten Kindes zweiter Ehe vom 6. August 1657.

Cornelius de Bie erzählt, dafs Teniers diesen Prinzen auch in seiner Kunst unterrichtete, und will zugleich wissen, dafs Philipp IV. eine eigene Galerie bauen liefs, die er lediglich mit Teniers' Bildern ausschmückte. Andere seiner Gönner waren Wilhelm II., Prinz von Oranien und der berühmte Freund und Förderer der Künste der damaligen Zeit Anton von Triest, der Bischof von Gent, dessen liebenswürdiger Persönlichkeit wir wiederholt unter den die Familie des Künstlers betreffenden Nachrichten begegnen. Alle diese Thatsachen finden bereits auf dem von Peter de Jode gestochenen Porträt des Meisters Erwähnung, dessen Schrift ihn „einen ausgezeichneten Maler von Landschaften und kleinen Figuren" nennt, der hervorragende Werke sowohl für den König von Spanien als auch für andere Könige, auch für den Erzherzog Leopold Wilhelm, den Bischof von Gent, den Prinzen von Oranien gemalt habe, und von dem auch andere Fürsten, Herren und Liebhaber zahlreiche Werke besäfsen. Als solche Verehrer des Künstlers sind uns noch genannt: die Königin Christine von Schweden, die ihm eine goldene Kette mit ihrem Portraitmedaillon schenkte, ein Graf Fuensaldagno (Fonsoldani), der ihn mit dem Auftrage nach England schickte, dort alle Bilder italienischer Meister aufzukaufen, die würdig wären, in seine Galerie aufgenommen zu werden. Unseres Erachtens Beweise genug für die Worte Houbraken's, dafs ihn das Glück mit seltener Geduld getragen, denn aufser Rubens kann sich kein Maler so dauernder Beweise der Gunst hochgestellter Personen rühmen als Teniers.

In den Jahren 1644—1645 bekleidete er das Amt eines Vorstandes der Lucasgilde zu Antwerpen, aber auch seine Uebersiedelung nach Brüssel hinderte ihn nicht, dem Kunstleben seiner Vaterstadt sein Interesse zuzuwenden und ihm sowohl wie seinen Collegen, den Vorstehern und Aeltesten der Lucasgilde, verdankt Antwerpen die Errichtung einer Akademie der schönen Künste, welche von Philipp IV. am 6. Juli 1663 zu Madrid bestätigt wurde.

Um 1655 und abermals im Jahre 1663 suchte er um die Erhebung in den Adelsstand nach und berief sich dabei auf den Umstand, dafs seine aus Haynaut stammende Familie von altersher adelig gewesen und ein Wappen geführt habe. Es ist nicht bekannt, ob diesem Ansuchen Folge gegeben wurde, wenigstens ward in den Adelsakten kein derartiges Diplom gefunden, nur ein vom 4. November 1657 datirtes Referat, welches vorschlägt, dem Künstler den Adelsstand zu verleihen, aber nur unter der Bedingung, dafs es ihm ferner nicht mehr gestattet sei, seine Kunst öffentlich für Gewinn oder Lohn bei Gefahr des Adelsverlustes auszuüben; desgleichen wären ihm die öffentlichen Bilderausstellungen, welche die Künstler jener Zeit in ihren Ateliers zu veranstalten pflegten, zu untersagen. Nichtsdestoweniger führte die Familie ihr ursprüngliches Wappen, welches auch

in der Kirche zu Perk auf dem Grabe der Isabella de Fren in Stein gemeifselt erfcheint. Das Todesjahr der Letzteren ift nicht bekannt; wir wiffen nur, dafs fie vor ihrem Gatten ftarb, denn die Grabfchrift nennt fie „Frau“ nicht „Wittwe“ David Teniers'. —

Am 22. Mai 1685 brachte der Haarlem'fche Courant die Nachricht, dafs am 4. Juni und an den folgenden Tagen in dem Haufe des verftorbenen Teniers des Jüngeren zu Brüffel in der Hoogftraat Gemälde vorzüglicher italienifcher Meifter fo wie eigenhändige des Verftorbenen, Zeichenhefte, Kupferftiche, Tapeten und Möbel verfteigert werden follten. Diefe im Jahre 1856 neu entdeckte Zeitungsnotiz würde, wenn fie Bezug hätte auf unferen David Teniers, dem langjährigen Streite über fein Todesjahr ein Ende gemacht haben. Spätere Nachforfchungen in den Regiftern der Kapellenkerk zu Brüffel ergaben auch, dafs am 11. Februar 1685 ein David Teniers, wohnhaft auf der Hoogftraat, in der Kirche sur Caudenberg begraben wurde. Dies betrifft aber den älteften Sohn David Teniers' des Jüngeren, David III., was fpätere Nachforfchungen zweifellos dargethan haben. Es ift auch wahrfcheinlich, dafs dies derfelbe David Teniers gewefen, der im Jahre 1675 in die Gilde zu Brüffel trat. Durch diefes fälfchliche Todesdatum fcheint aber ein anderer Umftand in dem Leben David Teniers' des Jüngeren feine Erklärung finden zu wollen. Die alten Biographen erzählen nämlich, dafs Teniers, ähnlich wie dies auch von Rembrandt behauptet wird, fich bei Lebzeiten einmal für todt ausgegeben habe, um angeblich feinen Nachlafs noch felbft zu verkaufen. Charles Blanc führt diefes Gerücht nicht nur auf eine Lift des Meifters zurück, fondern hat auch gleich eine Erklärung für die Sache bei der Hand. Teniers beabfichtigte demnach nichts weniger, als durch einen Kunftgriff die Mittel zu dem Aufwande wieder zu finden, den ihm die Beftreitung der Gaftlichkeit auf feinem Schloffe Dry-Toren verurfachte. Das befte Mittel hierzu war Sterben, das heifst die Bewunderung der Nachwelt liquidiren. Man rennt, man kauft, um noch ein Stück aus dem koftbaren Nachlafs zu erhafchen, derweil Teniers in einem Hinterzimmer fitzt und feine nachgelaffenen Werke producirt.

Houbraken hat uns kein Todesdatum überliefert, dagegen theilt Descamps den 25. April 1690 als folches mit. Alphons Wouters, der Hiftoriker von Brüffel, dagegen nennt den 5. April 1695 und fagt, dafs Teniers zu Perck an der Seite feiner Gattin begraben wurde.

Die Wahl zwifchen Descamps und den belgifchen Gelehrten, die unter anderen Umftänden keine Schwierigkeiten verurfachen würde, fcheint fich hier für die Angabe des Erfteren entfcheiden zu wollen. Leider fehlen die Begräbnifsausweife von Brüffel für die ganze Zeit von 1683—1694. Dagegen geht aus den Antwerpener Gildenbüchern hervor, dafs der Todtenpfennig (dette mortuaire) für den ehemaligen Maler und Vorftand David Teniers in der Zeit zwifchen dem 18. September 1689 und dem 18. September 1690 bezahlt wurde. David Teniers der Jüngere fcheint fonach im Jahre 1690 geftorben zu fein. Der 25. April foll überdies in einer genealogifchen Tabelle der Familie Teniers, welche fich unter den Papieren des verftorbenen Gelehrten J. B. van der Straelen vorfand, feine Beftätigung gefunden haben.

Die letzten datirten Bilder Teniers' find aus dem Jahre 1679.

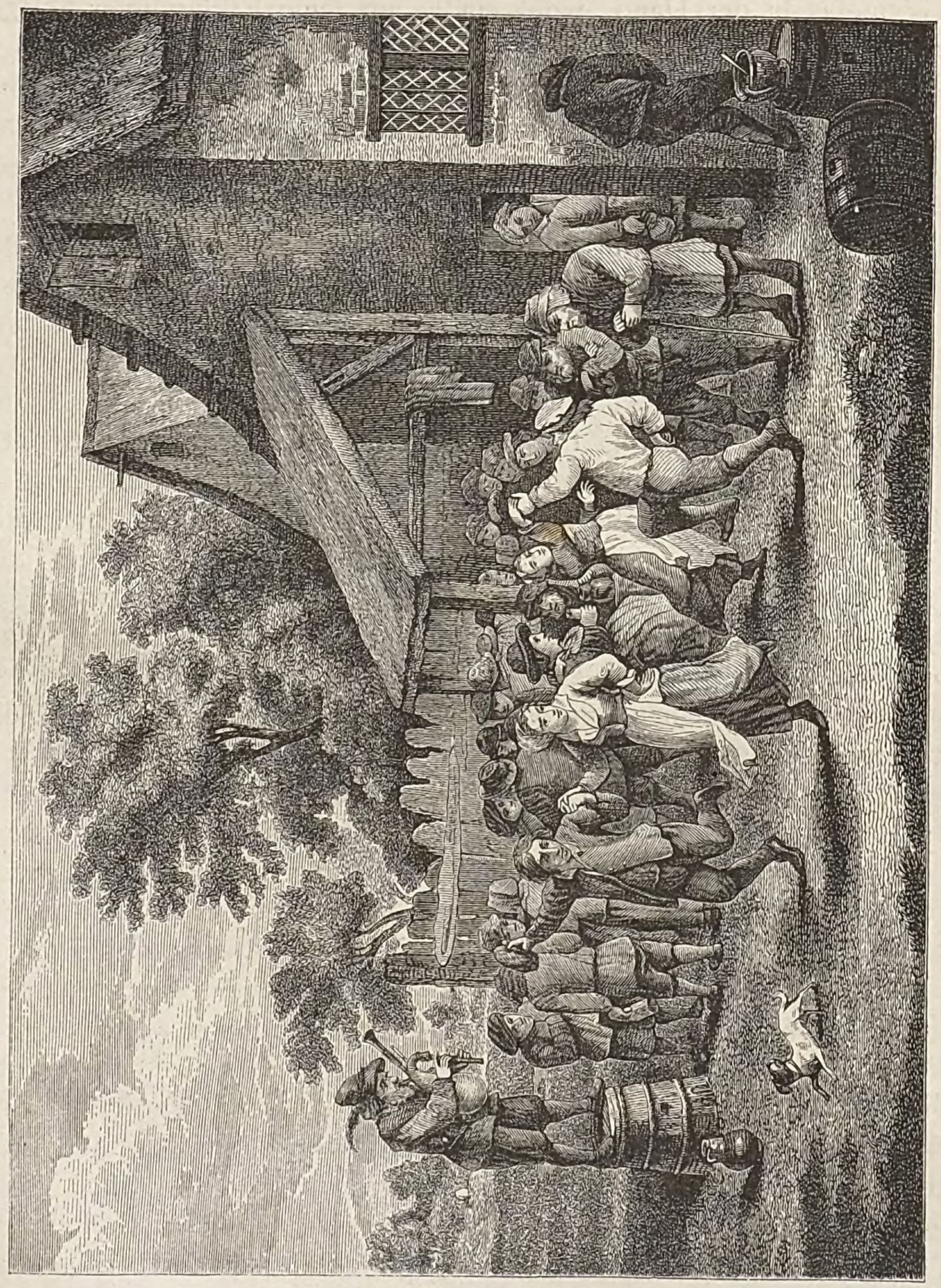
Aufser den bereits erwähnten Porträts des Malers befitzen wir noch einen Stich von Lucas Vorfterman dem Jüngeren nach einem Bilde von Pieter Thys,

aus dem Jahre 1659, wo David Teniers alſo 49 Jahre alt war. Auf dieſem trägt er den Kammerherrnſchlüſſel, den Degen und an goldener Kette das Medaillon der Königin Chriſtine. Ein anderes Selbſtportrait des Künſtlers befand ſich im Jahre 1783 in der Sammlung Vaſſal de St. Hubert und zeigte ihn in einer Landſchaft, mit einem Stock in der einen Hand, einen Falken auf der anderen und begleitet von drei Jagdhunden; ein drittes, in ganzer Figur, in ſchwarzem ſpaniſchen Coſtüm giebt ihn ebenfalls in einer Landſchaft, in einer Hand den Hut, in



Muſikaliſche Studien. Muſeum zu Montpellier.

der anderen die Handſchuhe. Dieſes kleine ausgezeichnete Bild wanderte durch die Sammlungen Praslin und Talleyrand in die Baring's in London. Endlich ſind noch zwei kleine Portraits bei Lord Coventry zu erwähnen, deren eines des Künſtlers Selbſtportrait im ungefähren Alter von 60 Jahren, das andere das ſeiner zweiten Gattin, Iſabella, ſein ſoll. Auſser dieſen aber ſind die Bilder Teniers', in welchen er ſich, ſeine Frauen und ſeine Familie portraitirt hat, unzählig, und es wird wenige gröſsere geben, in welchen nicht wenigſtens ſeine eigene Phyſiognomie herauszufinden wäre. Eines der anmuthigſten unter dieſen dürfte das in mehreren Wiederholungen vorhandene Familienbild ſein, welches Le Bas durch den Stich vervielfältigte, und auf welchem Teniers, vor ſeinem Schloſſe im Kreiſe



Tanzbelustigung vor einer Dorfschenke. Gemälde von Teniers.

feiner Familie fitzend, die Bafsgeige fpielt, während feine Frau und fein Sohn ihn mit Gefang begleiten. Unter der Hausthüre fteht ein Diener und zu Häupten der muficirenden Familie ergötzt fich ein Affe — ein Thier in deffen Darftellung es Teniers zur Virtuofität gebracht hat. In diefer Scene begegnen wir unftreitig noch feiner erften Frau Anna Bruegel; fie fcheint es auch zu fein, die mit ihm auf dem berühmten Bilde, welches in Paris unter dem Namen „La dévote de Teniers“ auf mehreren Auctionen figurirte, in einer Bauernkneipe abfeits fitzt und, ein Weinglas in der Hand, wohlgefällig auf feine Erklärungen hört. Diefes Frauenperfönchen mit dem lieblichen Lockenkopfe, den grofsen klugen Augen, ift ihm bald ein liebgewordener Typus, dem wir in feinen Bildern in allen Koftümen, als Dame fowohl wie als Bäuerin, ja auch in feinen Hexenküchen als junges Hexlein und in feinen Verfuchungen des heil. Antonius als Perfonification einer Todfünde häufig begegnen.

Nicht weniger intereffant find die zahlreichen Porträts von Zeitgenoffen und Freunden, die fich auf vielen feiner Bilder nachweifen laffen. Wir wollen unter ihnen nur das aus dem Jahre 1652 herrührende Gemälde das »Vogelfchiefsen zu Brüffel« in der kaiferlichen Galerie des Belvedere hervorheben, welche Sammlung nächft der Eremitage und der Galerie zu Madrid die reichfte an Bildern von feiner Hand ift. Der Vorgang ftellt Vorfteher der Antwerpener Schützengilde dar, wie fie dem Erzherzog Leopold Wilhelm eine Armbruft überreichen. Das Bild weift mehr als hundert Porträtköpfe auf. Eine ähnliche Darftellung „das Feft der Armbruftfchützen und Hellebardiere in Antwerpen“ aus dem Jahre 1643 befindet fich in der Eremitage. Auch diefes enthält lauter Porträts, und fo lange wir nicht in der Lage find, jeden Kopf mit dem Namen der Perfon zu bezeichnen, bleibt noch eine Lücke in der Gefchichte des Meifters auszufüllen.

Aus diefen und ähnlichen figurenreichen Darftellungen erhellt vor Allem fein Talent in der Anordnung und Gruppirung gröfserer Maffen; aber es fteht weit zurück hinter der Lebendigkeit in der Auffaffung der einzelnen Typen. Teniers ift der wahre und richtige Flamänder und fo charakteriftifch für fein Vaterland wie Oftade für Holland. Er übertrifft in diefer Richtung feinen grofsen Landsmann Rubens, der in aller Welt zu Haufe ift, weit, und es ift bezeichnend für ihn, dafs er fofort den Schwerpunkt feiner Thätigkeit in das Wirthshaus oder vor daffelbe verlegte, ganz wie Oftade. Aber feine Bauern find von einem ganz anderen Schlag. Es hat den Anfchein, als wenn ein prinzipieller Unterfchied zwifchen den Originalen der beiden Künftler obwalten würde, während dies in Wahrheit nicht der Fall ift, die Verfchiedenheit vielmehr lediglich in der beiderfeitigen Auffaffung beruht. Der Gegenftand ift ganz der gleiche. Diefer prinzipielle Unterfchied der Auffaffungsweife beider Künftler hat zunächft darin feine Urfache, dafs Oftade von Anfang an den holländifchen Bauern zu feinem künftlerifchen Objekte wählte, während Teniers auf Umwegen nach dem Durchprobiren fernab von feinem Talente liegender Gegenftände erft auf den flämifchen Bauern als einen geeigneten Gegenftand für feinen Pinfel gerieth. Der Bauer des Teniers ift nichts weniger als das getreue Conterfei feines Originals. Obwohl ihn der Künftler ganz ebenfo wie Oftade in allen Situationen dargeftellt hat, tanzend, rauchend, kartenfpielend, zankend, in dem Wirthshaufe und vor demfelben Kegel fchiebend, oder ein anderes beliebtes Spiel, von den Franzofen „le jeu du trou-madame“ genannt, treibend, nüchtern und betrunken, fo lag doch jener Ausdruck der

Phyfiognomie, den Oftade feinen Originalen klar abfah und mit unnachahmlicher Naturwahrheit wiedergab, für Teniers aufserhalb der Sphäre feiner Charakteriftik. Es fchliefst dies gar nicht aus, dafs feine Bauern fich auch unflätig benehmen, aber folche Phyfiognomien, wie wir bei Oftade auf jedem Bilde begegnen, welche ihre ganze «verviehte» Biographie im Gefichte tragen, finden wir bei Teniers nie. Diefer wefentliche Unterfchied gewinnt durch den Kreis, für welchen die beiden Künftler producirten, feine Erklärung und feine charakteriftifche Bedeutung.



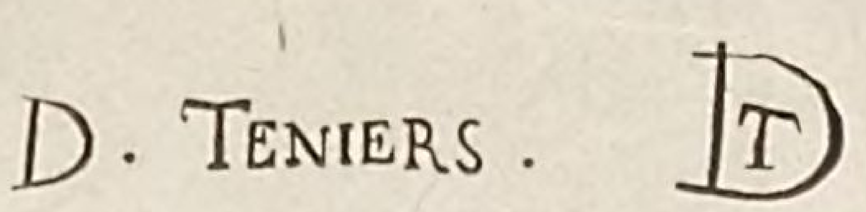
Eine chirurgifche Operation. Galerie zu Madrid.

Oftade malte für den Markt, für den beliebigen Käufer und Liebhaber. Teniers malte die Bauern für feine Cavaliere, ja ganz fpeciell nur für diefe. Er malt infolge deffen conventionell. Der Bauer ift ihm eine beliebte, gefuchte Figur, aber er hätte ebenfo gut Ritter gemalt und malte fie auch. Ein befonderes pfychologifches Intereffe verknüpfte ihn nicht mit feinem Gegenftande, wie dies bei Oftade der Fall war. Teniers ift ftets amüfant, unerfchöpflich in feiner Erfindung, gelegentlich in feinen Quackfalbern, Hexenküchen und Verfuchungen des heiligen Antonius fogar humoriftifch, aber er ift niemals der feine und tiefe Kenner der menfchlichen Leidenfchaften, von den erften Keimen des Brutalen bis zu den roheften Beftialitäten, wie es Oftade gewefen. Hunderte von Gegenftänden, die fehr wohl im Bereiche des Teniers'fchen Talentes waren, liegen fernab von dem Genie Oftade's, und diefer hätte nimmer feinen Pinfel daran verfucht. Teniers war eben ein bedeutendes Talent, während Oftade ein Genie war für deffen Auge die geheimften Züge des Seelenlebens offen zu Tage lagen.

Noch ein Wort über David's jüngften Bruder Abraham Teniers, der nicht

wie früher behauptet, im Jahre 1618 oder 1619, ſondern 1629 am 1. März getauft wurde; er iſt ſonach um 19 Jahre jünger als ſein Bruder David und angeblich wie dieſer ein Schüler ſeines Vaters, malte auch ähnliche Gegenſtände. 1646 trat er als Sohn eines Meiſters in die Gilde zu Antwerpen und ſoll im Jahre 1671 daſelbſt geſtorben ſein. Als Maler iſt er uns nur durch zwei, deutlich: A. Teniers bezeichnete Affengeſellſchaften in der Galerie des Grafen Harrach in Wien bekannt, die ein beſcheidenes Imitationstalent nach Ideen ſeines Bruders kundgeben. Er muſs den Kunſthandel getrieben haben, denn er erſcheint als Verleger auf Radirungen ſeines Bruders und auf Blättern anderer Künſtler. Desgleichen erſchien eine ſpätere Auflage der Teniers-Galerie im Verlage ſeiner Wittwe. Auch er wird als Hofmaler des Erzherzogs Leopold. Wilhelm genannt, ſein von Edelinck geſtochenes Porträt bezeichnet ihn als ſolchen; auch erzählen die Biographen, daſs er ſowohl dieſes Amt als auch das eines Galeriedirektors des genannten Fürſten an ſeinen älteren Bruder hätte abtreten müſſen. Dieſe, bei der Unbedeutendheit ſeines Talentes und dem Altersunterſchiede von neunzehn Jahren unwahrſcheinlichen Angaben dürften auf einem Irrthum oder auf einer Verwechslung beruhen.

Bilder der übrigen als Maler genannten drei Glieder der Familie Teniers, Julian, Theodor und David III., ſind als ſolche nicht auf uns gekommen, aber ſie dürften unter den mehr als zweitauſend auf den Namen David Teniers lautenden Arbeiten zu finden ſein.



Signaturen David Teniers' des Jüngeren.

XX. XXI.

PETER PAUL RUBENS.
ANTON VAN DYCK.

Von

Carl Lemcke.

XXII.

FRANS HALS.

Von

Wilhelm Bode.

Peter Paul Rubens.

Geb. in Siegen den 29. Juni 1577; geſt. in Antwerpen den 20. Mai 1640.

Auch die groſsen Geiſter, welche berufen ſind, durch neue Ideen oder Ideale das Leben der Menſchheit zu bereichern und zu erweitern, ſind Kinder der voraufgegangenen Zeiten, deren Beſtrebungen und Ahnungen ſie erfüllen. Ihre Anſchauungen ſind ihnen nicht urplötzlich vom Himmel gefallen. Ihr Werk iſt deswegen auch immer hiſtoriſch zu erklären. Aber was ihnen nach altem Glauben vom Himmel kam, das iſt der originelle Geiſt, mit dem ſie das bisher Erſtrebte in sich auffaſſen, einen, dafür die charakteriſtiſche und vollendete Form finden und es für ewig gefeſtigt hinſtellen. Was den Werken derer, die als Vorgänger ihnen zunächſt kommen, fehlte: die Wirkung in's Leben, das innere Leben, die Beſeligung, das geben ſie. Das Unfertige wird fertig; das Getrennte verbindet sich; das noch Lebloſe empfängt den Lebenshauch. Und nun heiſst es: ſtehe auf und wandle.

Ihre Werke, aus Schöpfergeiſt gezeugt und dadurch von unvergänglicher Fortwirkungskraft für Völker und Zeiten, ſind Abſchluss einer früheren Reihe von Leiſtungen. Der Forſcher, der die Vorgeſchichte kennt, findet in der neuen Form im Einzelnen doch das Voraufgegangene wieder. Sie ſind ſo reich durch die Fülle deſſen, was ſie zuſammenfaſſen. Sie werden dann ſelber Ausgangspunkt neuer Reihen von Beſtrebungen, die an ihre wirkſamſten und auffälligſten Errungenſchaften anknüpfen und das Frühere darüber zu vergeſſen pflegen. Wiewohl nun die Nachahmer und Nachfolger auf den Schultern ſolcher Schöpfer ſtehen, ſo erreichen ſie doch im Weſentlichen nie die Höhe, zu welcher dieſe ihr freier Schwung trug. Die Friſche und Kühnheit, der Enthuſiasmus und ſelbſt die concentrirende Einſeitigkeit, welche neue groſse Entdeckungen begleiten und oft allein möglich machen, ſie bewirken, daſs der Erſte, welcher in ſolcher Weiſe ſeiner Zeit vorantritt, gemeiniglich der Höchſte bleibt. Er iſt Spitze für das ganze Gebiet; zu ihm führt der Weg hinauf, von ihm ſinkt er abwärts.

Peter Paul Rubens zählt zu dieſen hohen Geiſtern und zwar zu den Groſsen der engen Wahl in der bildenden Kunſt.

Vieles theilt er mit Andern; in Manchem wird er übertroffen — was ihm aber eigen war, was er brachte und worin er unübertroffen geblieben, das iſt in der realiſtiſchen Erfaſſung in ſo allgemein giltiger Wahrheit des Menſchen- und Thierweſens als Ausdruck unverwüſtlicher ſinnlicher Kraft und ſtrotzender Geſund-

heit und damit der Lebensluſt und aller daraus flieſsenden Empfindungen, Triebe, Leidenſchaften und Handlungen vom ruhigſten Behagen und ſinnigen Genuſſe bis zur tobenden üppigen Luſt und zum tiefen Schmerz, zur grimmigſten Wuth und dem Sturze zerſchmetterter Kraft. Was er ſo ganz eigenthümlich in dieſer Darſtellung ſeiner körperlich und geiſtig geſunden Geſchöpfe von tüchtigen Sinnen und ohne jede Ankränkelung durch die Bläſſe der Gedanken geleiſtet hat, daran haben zwei Jahrtauſende gearbeitet. Er, der Zögling der Renaiſſance, der Verehrer und Kenner des Alterthums und Sohn des ſtarken, friſchen, weſtniederdeutſchen Stammes, wurzelnd im Realismus und Mittelalter, emporgewachſen in die neuere Zeit und ihrer damaligen höchſten Errungenſchaften theilhaftig, er hat, von Anderem abgeſehen, geeint, was die Griechen in ihrer Alles vergötternden Phantaſie einſeitig, aber ſo freudig, keck, auch zügellos, Luſt- und Schönheitstrunken in den Geſtaltungen des bacchiſchen Kreiſes von ſinnlich kräftigen und heiteren Menſchenweſen verkörperten, und das realiſtiſche Mittelalter ſo gemein wahr, auch brutal in thieriſcher Luſt- und Sinnenkraft und That geſchildert hat, wenn es ſich gehen lieſs und den Gedanken an Sünde und das Böſe des Fleiſches wegwarf. Es ſind keine Perſonen eines beſtimmten Standes, es iſt der Menſch, den Rubens in dieſer Art darſtellt: der Menſch von Fleiſch und Blut mit allen Bedürfniſſen und Trieben von Fleiſch und Blut und der Luſt daran. Das Fleiſch wird von ihm oft zu vorwiegend verherrlicht; er ſchwelgt darin, wie Michel Angelo in der Musculatur ſchwelgte, welche ihm zum Ausdruck der Urkräfte und ihres gewaltigen Wirkens diente. Michel Angelo hat griechiſch die düſteren Titanen, chriſtlich die allmächtige Gottheit zum höchſten Vorbild gehabt; Rubens den Herakles, nicht den der Philoſophie der Tugendwege, ſondern den, welchen auch die Comödie kannte, den Götterſohn, Held in Arbeit und Kampf, aber gutmüthig und durchgehends gut gelaunt und beim Mahl und Becher und auf dem Liebeslager ſo unermüdlich und vielleiſtend. Aber auch dort, wo Rubens den Abkömmling des mit derben Sinnen begabten Mittelalters und noch beſonders eines Volksſtammes zeigt, deſſen Name noch heute, bei derben Niederdeutſchen ſogar, ſprüchwörtlich iſt für das Derbe, Maſſige und Ungenirte — Alles das bezeichnet „vlämiſch“ — oder wo er ſich üppig renaiſſancehaft gehen läſst, auch dort im Niederen und Sinnlich-Strotzenden verliert er Dank ſeiner Geſundheit und ſeiner griechiſchen Klarheit nie den idealeren Schwung und ſtürzt nie völlig in's Gemeine. Seine Geſchöpfe haben, wie die griechiſchen Satyrn und Faune, eine göttliche Exiſtenz: die des Naiven, Ganz-Geſunden, der Harmonie mit ſich ſelbſt.

Groſs und charakteriſtiſch, ganz menſchlich und natürlich vom Niederſten bis zum Erhabenſten, ſicher und kühn und daher immer von dem Anſtand und dem Adel, den Sicherheit und Kühnheit verleihen, kraftvoll und heiter und darin Alles in Action geſtaltend, immer bereit, die friſche Sinnlichkeit durchblitzen zu laſſen, frei, genial und allem Kleinlichen, Verzwickten, Armſeligen, Verſteckten abhold, dem entſprechend in Allem friſches, glänzendes, kräftiges Weſen in Formen und Farben liebend und zeigend, als Componiſt einfach, kräftig gliedernd, breit, als Zeichner der Meiſter jeglicher Bewegung, Freund der coloſsalen Formen, als Coloriſt von machtvoller, heller, leuchtender Farbe, der „mit Blut zu malen verſtand“, allgemein als Darſteller immer voll Leben und Leidenſchaft und dramatiſch — das war Peter Paul Rubens. Es giebt zarte, oder ſonſt anders beſaitete Geiſter, die ihn nicht lieben können, ja welche er abſtöſst

mit ſeinen Fleiſchmaſſen, ſeiner Action, ſeinen Gefühlen und ſeiner ganzen ſinnlichen Wahrheit, die, wie Viele in Shakeſpeare einen Barbaren, in ihm den barbariſchen Niederdeutſchen ſehen und wie Byron „von ſeinen ewigen Frauen und ſeinem infernaliſchen Farbenglanz degoutirt“ werden — ſie mögen ſich zu Anderen



Rubens und ſeine erſte Frau.

wenden. Iſt doch die Welt und das Reich der Kunſt ſo weit und eben ſo reich! Was er brachte, bleibt eine ewige Errungenſchaft, ob andere groſse Genoſſen ihn in Idealen von Adel, Reinheit, Feinheit, ſonniger Schönheit, dämoniſcher Tiefe und himmliſcher Seligkeit übertreffen, die ohne irdiſche Vermiſchung von den Göttern des Olymps oder den Titanen oder dem Reich der Platoniſchen Urformen oder dem chriſtlichen Himmel oder anderen Regionen, aus denen die volle Natür-

lichkeit verwiesen ist, stammen. Wer Sinn hat für die Natur in Kraft und Gesundheit, und sich aufrichten will in schlaffer, fauler, schwül ungesunder, überreizter oder apathischer, in kleinlicher, mürrischer und philisterhafter Zeit, der wende sich zu Rubens.

Dieser Geist, der die Ideale des vollsaftigsten Lebens und der freien Action schuf, ist aus Leid und Gefangenschaft, ja gleichsam aus dem Tod hervorgegangen.

Peter Paul Rubens stammt aus einer alten Antwerpner Bürgerfamilie. Gerber und Droguisten waren die Vorfahren; der Vater war Jurist. Der Stolz des vlämischen Stammes hatte in dieser Beziehung Aehnlichkeit mit dem des fränkischen: bei den Vorfahren Johann Wolfgang Goethe's ging es auch vom Schmied und Schneider und Gasthofbesitzer zum Rath und er erhielt gleichfalls von seinem Vater, der Italien gesehen hatte, schon in den Jahren der Kindheit Anregungen, wichtig für den Mann, welcher auch ein Haupt neuer Renaissance werden sollte. Was man früher von dem edlen Geschlecht der Rubens, im Besonderen aber erzählte, dass der Grossvater von Peter Paul ein Deutscher edlen Geschlechts aus Steiermark gewesen sei, gilt heut für unrichtig und Erfindung späterer Familien-Eitelkeit. Auf Rubens' Nachkommen, den Kanonicus van Parys pflegt man diese Angabe zurückzuführen. Bartholomaeus Rubens sei im Gefolge des jungen Kaisers Karl nach der Krönung zu Aachen und dem Reichstage zu Worms nach Brüssel gekommen und habe sich daselbst ansässig gemächt. Er habe Barbara Arens, genannt Spirincks, geheirathet und danach seinen Wohnsitz nach der Vaterstadt seiner Frau, dem damals auf dem Gipfel der Welthandelsgrösse stehenden Antwerpen verlegt. Die Forschung Fr. Verachter's (Généalogie de Pierre Paul Rubens et de sa famille) in den Archiven hat ergeben, dass die Rubensche Familie seit dem 14. Jahrhundert in Antwerpen ansässig und Peter Paul's Grossvater Apotheker war, der seinen 1530 geborenen Sohn Jan studiren liess. Jan Rubens — nach der Willkür damaliger Zeit wird der Name verschieden geschrieben; Jan selbst schrieb Ruebens; im Doctordiplom steht z. B. Ruebbens; Viele schrieben und schreiben noch, Rubbens — der Vater Peter Paul's also ward Jurist und ging nach beendeten Studien in der Heimath nach Italien, seine Ausbildung zu vollenden. Er studirte dort mehrere Jahre auf verschiedenen Universitäten. Vom Colleg della Sapienza zu Rom ward er zum Doctor juris utriusque promovirt. Nach sechs Jahren kehrte er 1561 in die Heimath zurück und verheirathete sich mit Jungfrau Maria Pypelincx (Pypeling, Pepelink, Pepelincx), einer Tochter aus guter und wohlhabender Familie.

Im selben Jahre feierte zu Leipzig Prinz Wilhelm von Oranien, der Schweigsame, damals noch katholisch und als verschwenderischer Lebemann bekannt, in zweiter Ehe seine Hochzeit mit Anna von Sachsen, Tochter des so früh in seiner ehrgeizigen Laufbahn gefallenen Kurfürsten Moriz. Das Ehepaar Rubens ward später in das Geschick dieser unglücklichen Ehe in unseliger Weise verwickelt. Dr. Jan Rubens wurde im Jahr 1562 zu der hohen Würde eines Schöffen von Antwerpen erhoben.

Es waren die unruhigen, schwierigen Jahre, welche der offenen Empörung der Niederlande gegen Spanien vorausgingen.

Frau Maria Rubens gehörte zu den Anhängern der protestantischen Lehre. Ihr Mann war des Calvinismus verdächtig. Er steht als solcher auf der geheimen Liste, welche zur Beurtheilung der Lage der Dinge in Antwerpen von dort nach

Madrid gefchickt wurde. (Sie ift veröffentlicht durch Groen van Prinsterer, abgedruckt auch in der übrigens ganz veralteten Biographie Rubens, von C. van Grimbergen.) Der franzöfifche Franciscaner Porthaife will Dr. Jan Rubens, den er den gelehrteften Calviniften der Niederlande nennt, durch feine Disputation mit den evangelifchen Predigern dem Proteftantismus abwendig gemacht haben. Der Bilderfturm von 1566 leitete die Schrecken der nun durchgreifenden Reaction ein; er gab Philipp II. den Vorwand, feine Pläne hinfichtlich des ketzerifchen Niederlands in's Werk zu fetzen. 1568 brachte die Hinrichtung Egmonts und Horns den entfcheidenden Wendepunkt. Aus Schrecken und Verwirrung ging nun der 80jährige Krieg hervor, in welchem die Nordniederlande fich politifch und religiös freimachten und die Südniederlande den alten Gewalten verblieben.

Verdacht der Ketzerei war unter Alba leicht fo viel wie Tod und Verluft des Vermögens. Dr. Jan hat fich im October 1568 unterftützt durch Zeugen vom Verdacht des Calvinismus zu reinigen gefucht. Nichtsdeftoweniger hielt er es, gleich Schaaren feiner unglücklichen Landsleute, für gerathen, fich den drohenden Gefahren durch die Flucht zu entziehen. Er ging nach Köln, einem Hauptzufluchtsorte der damaligen Niederländer, welches dadurch auch die Geburtsftadt des gröfsten nordniederländifchen Dichters Jooft van den Vondel geworden ift. Sie galt lange auch für die des Peter Paul Rubens. Noch fteht an dem grofsen, tiefen Patricier-Hof in der Sternen-Gaffe, in dem auch Maria von Medicis in der Verbannung ftarb, Wallraf's Tafel, dafs in dem Haufe Peter Paul Rubens geboren fei. Wahrfcheinlich ftand feine Wiege aber in einer anderen deutfchen Stadt. Anna von Sachfen, des Schweigers Gattin und Mutter von Moriz von Naffau, ein unglückliches Gefchöpf, deren fpäterer völlig zum Durchbruch kommender Wahnfinn, die Excentricität, Unvernunft, Rohheit, Trunkfucht, fittliche Haltlofigkeit und andere Unehren ihres früheren Lebens nur zu gut erklärt, war ebenfalls nach Köln geflüchtet. Sie wird fchon damals als eine halb Tolle gefchildert. Von ihrem Mann lebte fie getrennt; fie unterhandelte mit Alba, ihre Privatgüter, die auch mit Befchlag belegt waren, herauszubekommen. «Unnützen Geufen-Krieg» läfst die deutfche Relation fie den Kampf ihres Mannes nennen; mit Erbitterung fah fie alles Gut für den Krieg verwendet. In der Abwefenheit ihres gewöhnlichen juriftifchen Vertreters ward von diefem der hochgelehrte Dr. Jan Rubens als Stellvertreter vorgefchlagen und von Anna erwählt. Anna war leidenfchaftlich, vielleicht nicht zurechnungsfähig in ihrer Sinnlichkeit. Ihr Mann war fern; Schwangerfchaft verkündete ihren ehelichen Verrath. An Dr. Jan Rubens hatte Wilhelm von Oranien feine häusliche Ehre zu rächen. Auf einer Reife zu der Fürftin wurde der Doctor auf Naffauifchem Gebiet gefangen genommen. Es handelte fich um feinen Kopf. Frau Maria Rubens hat fich in diefem, durch die Schuld ihres Mannes hereinbrechenden Unglück fowohl in der erften, fchrecklichen Gefahr, als in den langen nachfolgenden Jahren der Strafe, als das Mufter einer liebenden, verzeihenden und muthig handelnden Frau gezeigt. Schwerer freilich als ihre Bitten und unausgefetzten Bemühungen, erft, das Leben ihres Mannes zu retten, dann fein Schickfal zu erleichtern, haben wohl bei Wilhelm von Oranien und bei dem Grafen Johann von Naffau, der in der Beftrafung des Schuldigen Wilhelm vertrat, die Bedenken gewogen, durch Oeffentlichkeit des Prozeffes und die Hinrichtung von Jan Rubens die dem Oranier angethane Schmach und die Ehrlofigkeit feiner Gattin public zu machen. Jan Rubens erhielt nach ftrenger



Flügel vom Ildefonso-Altar. Belvedere in Wien.

Gefangenschaft zu Dillenburg 1573 die Erlaubnifs, als Gefangener in der nassauischen Stadt Siegen zu leben. Sein Eid und die hohe Caution von 6000 Thalern, die seine Frau hinterlegen mufste, bürgten für Einhaltung der ihm auferlegten Bedingungen. Wilhelm liefs sich von Anna scheiden und vermählte sich mit Charlotte von Bourbon. Anna selbst ward im Nassauischen bis zum Jahr 1575 im Gefängnifs gehalten, dann an den Kurfürsten von Sachsen ausgeliefert.

In dieser Gefangenschaft auf Ehrenwort zu Siegen ist 1574 als fünftes Kind ein Sohn Philipp und am 29. Juni 1577 wieder ein Sohn, genannt Peter Paul, dem Rubensschen Ehepaare geboren worden. (Documente sind darüber bisher nicht aufgefunden; die Wahrscheinlichkeit weist auf Siegen. Auch der Geburtstag wird verschieden angegeben: 27. 28. 29 Juni; Gevaerts sagt im Mai; ein Taufschein existirt nicht. Die Nachweise in Siegen reichen nicht über das Jahr 1620. Die Verfechter der Ansprüche Kölns als Geburtsstadt behaupten, Frau Maria Rubens habe in Köln gewohnt; die von Antwerpen, Frau Maria könne auf ihren Reisen und selbst in der Absicht, ihrem Sohn die Antwerpner Rechte zu erhalten, Peter Paul in Antwerpen geboren haben. Diese berufen sich darauf, dafs nur Philipp als im Ausland, alle andern Geschwister als in Antwerpen geboren genannt werden; für Köln wurde früher auch noch ein verdorbener, unrichtiger Text eines Rubensschen Briefes als Gewähr angeführt. Gegen Ende seines Lebens schreibt der 60jährige Meister, dafs er an Köln hänge, „weil ich dort aufgezogen bin bis zum 10. Jahre meines Lebens“, und wie ihn oft das Verlangen erfafst habe, die Stadt seiner Kindheit



Der Ildefonso-Altar im Belvedere zu Wien. Mittelbild.

noch einmal wieder zu ſehen. Man hat den Brief gefälſcht und die Worte eingeſchoben „weil ich dort geboren bin.“ Es hat ſich ein langdauernder Streit zwiſchen den Forſchern über den Geburtsort erhoben. Backhuizen van den Brink erſt hat die völlig unbekannte Geſchichte des Verhältniſſes von Dr. Jan Rubens und Anna von Oranien-Sachſen und der Folgen desſelben an's Licht gezogen und Siegen als wahrſcheinlichſten Geburtsort bezeichnet. Für Köln trat beſonders Dr. Ennen ein.

Im December 1577 ſtarb, irr und in einer Gefangenſchaft, wie ſie damals für Wahnſinnige nur zu gebräuchlich war, Anna von Oranien-Sachſen. Die Hauptſchuldige war todt. Ihr Mitſchuldiger konnte nun eher Milderung der Strafe erhalten. Es ward Rubens erlaubt, Siegen zu verlaſſen und ſich zur Wahrung ſeiner Vermögens- und ſonſtigen Angelegenheiten in Köln wieder niederzulaſſen. 1578 zog er dahin. In dieſer Stadt erwuchs Peter Paul. Das Haus, das ſeine Eltern bewohnten, iſt ein herrſchaftliches Anweſen. Vornehmer Art und Geiſtesrichtung war das Leben der Familie, welcher der hochgelehrte, im Geſchmack der Zeit claſſiſch gebildete und auf ſeine gelehrten und ſonſtigen Würden ſtolze Vater vorſtand. Auch ſeine Schuld war eine hoher Region. Wie die Briefe von Charles de Croy, Prinzen von Chimay von 1580 und 1583 beweiſen, fuhr Dr. Jan fort, eine bedeutende Rolle in den Unterhandlungen, Vermittlungsverſuchen und Intriguen der Exilirten und der gemäſsigten und kämpfenden Parteien zu ſpielen.

Nach dem Jahre 1581 müſſen die Rubensſchen Eheleute ſich wieder zum Katholicismus zurückgewendet haben. Das Beiſpiel von Wilhelm von Oranien noch in den erſten Kampfjahren und von Heinrich IV. von Frankreich mag hier genügen, um die Auffaſſungen und Wandlungen bedeutender Perſönlichkeiten hinſichtlich der Religionsſtreitigkeiten in jener Zeit zu kennzeichnen. Dr. Jan hat ſich 1568 vom Verdacht des Proteſtantismus reinigen wollen und wäre als eifriger, offner Proteſtant ſchwerlich ein guter Unterhändler für Anna bei Alba geweſen. Wilhelm von Oranien gegenüber hat er ſich darauf berufen, daſs er wegen der Treue am Glauben und an der Sache des Prinzen, Verbannung, Confiscation und Verluſt der Ehrenämter erlitten habe. In Siegen handelt es ſich immer, wie Backhuizen van den Brink nachweiſt, um die Erfüllung ſeiner religiöſen Bedürfniſſe als Proteſtant. Der Katholicismus hätte dem Gefangenen und unter dem Damokles-Schwerte der Strafe und Rache Lebenden allerdings nur ſchaden können. In Köln war es anders. Mit dem Haupte der proteſtantiſchen Partei war er auf ewig zerfallen; auf Vertrauen und Einfluſs bei Wilhelm konnte er nie mehr rechnen. Er hatte, ehe man ihn aus Siegen entlieſs, das Verſprechen geben müſſen, Oraniens Angeſicht auf immer zu meiden. Am 10. Juli 1584 fiel Wilhelm der Schweiger durch Gerards Mörderhand und ſchien dadurch die Sache der Freiheit und des Proteſtantismus in den Niederlanden hoffnungslos zu werden. Für Jan Rubens erloſch mit Wilhelms Tod eine Reihe von Gelöbniſſen. Aber er ſah die Heimathſtadt nicht wieder, welche von 1584 bis zum 12. Auguſt 1585 gegen die berühmte Belagerung Alexanders von Parma ſich vertheidigte und nach der Einnahme nicht gleich für ihren alten Schöffen der früheren Zeit anlockend ſein konnte. Dr. Jan Rubens ſtarb in 19jährigem Exil zu Köln 1587. Seine Gattin ſetzte ihm jenen Leichenſtein, deſſen Worte „und allda (in Köln) 19 Jahre verbrachte“ und „mit welcher Gattin er 26 Jahre concorditer sine ulla querula, in Eintracht und ohne jeden Anlaſs zur Klage lebte“

ſeit den Entdeckungen Backhuizen's zur Mahnung dienen, wie vorſichtig man auch Leichenſteinen zu glauben hat, von deren Worten man doch anzunehmen geneigt iſt, daſs ihre Angaben, bei der Kenntniſs der Ueberlebenden, kein derartiges Entſtellen der Wahrheit dulden könnten. Es giebt nicht viele bekannte Fälle, dass eine Angelegenheit, wie die von Dr. Jan Rubens, ſeiner Schuld und ſeiner Gefangenſchaft, ſo todt geſchwiegen iſt in der Familie ſowohl, wie überhaupt im Wiſſen und Angedenken der Zeitgenoſſen. Erſt in unſerer Zeit haben die Archive die Geheimniſſe verrathen.

In den Südniederlanden war die ſpaniſche Herrſchaft und der Katholicismus entſchieden; ſeit Antwerpens Eroberung war das Vermögen von Jan und Maria Rubens, ſo weit es noch daſelbſt vorhanden und mit Beſchlag belegt war, ganz von der ſpaniſch-katholiſchen Partei abhängig. Maria Rubens hatte für ſieben Kinder zu ſorgen. Was den ehemaligen Schöffen fern gehalten, galt nicht mehr für ſeine Wittwe. Nach 20jährigem Exil kehrte Maria Rubens in die Vaterſtadt, die einſt ſo reiche, nun ſo öde zurück, aus der allein 4000 Weber nach der Eroberung ausgewandert waren.

Zehn Jahre alt kam Peter Paul aus Deutſchland vom Rhein an die Schelde. Die Familie war nun katholiſch. Ueber das zur Heerde zurückgekehrte Schaf iſt groſse Freude. Die Wittwe, die wir aus dem Proceſs ihres Mannes ſo edelweiblich, ſtark, treu und hochgeſinnt kennen, fand genugſam Fürſprache, um von den Familiengütern das irgend Mögliche aus der Confiscation zurückzuerhalten.

Es war kein philiſterhaftes Stillleben, in dem Peter Paul als Knabe erwachſen war; ein groſser, ſchwerernſter, dramatiſcher Zug ging durch das Leben ſeiner Kindheit und Knabenjahre. Seine Mutter hat den Kopf oben behalten, auch in Antwerpen. Dafür bürgt ihre Vergangenheit. Mild und feſt, klug und ſtark für das Wohl der Ihrigen, vornehm durch Stand, Vermögen, Bildung und das ſchwere, edel beſtandene Schicksal muſs die Frau geweſen ſein, welche nun die weitere Erziehung ihrer Kinder allein zu leiten hatte.

Wir wollen dem Zeugniſs des Neffen Philipp Rubens gern glauben, daſs Peter Paul in Köln, wo er den erſten Unterricht erhalten, leicht durch ſeine glückliche Begabung vor ſeinen Genoſſen ſich ausgezeichnet habe. Michel und ſeine biographiſchen Nachfolger wiſſen zu erzählen von ſeiner nunmehrigen Auszeichnung im Lateiniſchen und in ſeiner Mutterſprache, in der er allerdings nach dem Leben in Deutſchland ſich wohl noch beſonders ausbilden muſste. (Wird doch bei Vondel noch hie und da ein Germanismus von van Lennep angemerkt.)

Die Mutter brachte den herangewachſenen Knaben als Pagen in das Haus von Margarethe de Ligne, verwittweten Gräfin von Lalaing. (Waagen nennt ſie ſeine Pathin —?) Die älteren Berichte wiſſen wieder, daſs die Gräfin mit ihm ſehr zufrieden geweſen ſei und Frau Maria den Malerſtand unter der Würde ihrer Familie erachtet habe. Philipp Rubens ſagt kurz, Peter Paul (statim aulicae vitae pertaesus) habe, ſchnell des Hoflebens überdrüſſig und von ſeinem Genius zum Studium der Malerei gedrängt, bei ſeiner Mutter durchgeſetzt, daſs er nach kurzer Zeit zu Adam van Noort in die Lehre gegeben worden ſei.

Ueber die Lehrer von Rubens iſt mancherlei Streit geweſen. Als erſter wird ſonſt gewöhnlich genannt — möglich, daſs er den Knaben und Pagen unterrichtet hat und dabei ſich ſchon deſſen Talente ſo ſehr offenbart hatten — Tobias Verhaegt (Verhaecht, 1566—1631). „Da iſt auch zu Antwerpen Tobias

Verhaeght, der ein artig guter Landſchaft-Macher iſt“ ſagt Carel van Mander über den Meiſter. Johannes Meyſsens bezeichnet ihn auf ſeinem Bilde als „le premier maiſtre du fameux P. P. Rubens“ (Siehe Kramm.) Nach Vetter Philipp aber ging es ſogleich zu Adam van Noort (1557—1641), bei dem er die Fundamente ſeiner Kunſt gelegt habe und 4 Jahre blieb. Dieſer Meiſter, Sohn des in Armuth geſtorbenen Lambert van Noort (auch wie der Sohn van Oort genannt), ſtand in Ruf als Hiſtorienmaler („ſchön in Figuren“), wird aber als ein mürriſcher, brutaler, durch den Trunk nur noch ungemüthlicherer Mann geſchildert; ein plumper, ungebundener und ungebildeter Kerl, iſt Houbrakens für ihn erfundene Charakteriſtik. Seine Lehrfähigkeit aber hat er auch durch andere Schüler, wie durch Jordaens, ſeinen ſpäteren Schwiegerſohn, und Sebaſtian Vranckx bewieſen. Th. van Lerius ſchreibt ihm einen weit gröſseren Einfluſs auf Rubens zu, als als Othon van Veen gehabt hätte. Der „kühne Zeichner und eminente Coloriſt“ kann übrigens in ſeiner barſchen Kraft und künſtleriſchen Ungebundenheit ſehr wichtig für Rubens' freie, kühne Entwicklung geweſen ſein. Dieſer iſt ſicher bei ihm nicht kleinlich verpimpelt worden. Nach dem Kecken war das Maſsvolle des nächſten Meiſters dann fördernd. Dieſen fand Peter Paul in Othon van Veen (Octavio van Veen, Otho Vaenius, Otto Venius 1558—1629), dem er ſich 1596 anſchloſs. Othon van Veen entſprach ihm durch Bildung, Charakter und Leben. Er ſtammte aus einer adligen Familie, die ihren Urſprung nahm von einem Baſtard Herzog Johanns III. von Brabant. Sein Vater, katholiſch geblieben, hatte als Bürgermeiſter von Leyden ſich geweigert, ſich gegen Philipp II. zu erklären und war nach Lüttich ausgewandert, wo der Sohn, der ſich der Malerei widmete, einen Beſchützer in dem Fürſtbiſchofe fand. Othon ging nach Rom und ward Schüler Federigo Zucchero's. Nach fünfjährigem Aufenthalt in Italien trat er bei dem nunmehrigen Fürſtbiſchofe von Lüttich, Ernſt von Bayern, in Dienſt (das Biſthum Lüttich gehörte zum Weſtfäliſchen Kreiſe und ſeine Fürſtbiſchöfe waren bis zum Frieden von Lüneville deutſche Reichsfürſten), der ihn auch für eine Sendung an den Kunſtfreund Kaiſer Rudolf II. gebrauchte. Danach zu Antwerpen ſich anſiedelnd, in deſſen St. Lucas Gilde er 1594 aufgenommen wurde, vorher Hofmaler Alexander Farneſe's, wurde der hochberühmte Künſtler mit der Herrſchaft Alberts und Iſabella's Hofmaler dieſes Fürſtenpaares. Später wurde er als Obermünzrath nach Brüſſel berufen, wo er den 6. Mai 1629 ſtarb.

Dieſer Mann, als Künſtler ausgezeichnet, von höfiſcher Sitte, liebenswürdigem Charakter, an Höfen und auf Reiſen, durch Leben und Studium gebildet, Schriftsteller, in ſeiner allgemeinen Bildung Repräſentant des Barock-Geschmacks, ward der weitere Förderer des Jünglings, deſſen Vorläufer er in ſo mancher Hinſicht war und der ihn durch das geniale Feuer, das ihn beſeelte und dem älteren Meiſter fehlte, zuſammt der ganzen voraufgegangenen Schule verdunkeln ſollte.

Die ſüdlichen Niederlande waren nach Anfang des 15. Jahrhunderts durch Hubert und Jan van Eyck und deren Oelmalerei an die Spitze einer neuen Kunſtentwicklung in der Malerei getreten. Seit ihrer hiſtoriſchen Zeit waren ſie ein begünſtigtes Land. Von dem Augenblicke an, wo die Römer die Cultur Italiens nach dem Norden trugen, ſind ja die Länder zwiſchen Rhein und Rhone und Seine, die Mittelländer zwiſchen den weſtlichen Galliern, die damals noch am Ende der Welt, an dem ungeheuren, gefürchteten Ocean wohnten, und den unbezwungenen Germanen, Hauptſitze der damaligen nordiſchen Cultur geworden.

Von dem Augenblicke an, wo die brittifchen Infeln in den Völkerverkehr hineingezogen wurden und das deutfche Meer nicht mehr fchreckte und die Producte der Induftrie der von den Römerzeiten her höherer Cultur und gröfserer Städte theilhaftigen Länder, auf den Fluthen von Rhein, Maas und Schelde hinab getragen, den Deutfchen und Nordvölkern gegen ihre Rohproducte auf Nord- und Oftfee leicht zugänglich waren, hatten die Niederlande ihre aufserordentliche induftrielle, kunftgewerbliche und commercielle Wichtigkeit erlangt.

Die Wichtigkeit diefes Mittellandes zwifchen dem erft werdenden Deutfchland und dem weftlichen Frankreich zeigt trefflich die Theilung des alten Carolingifchen Reiches, bei welcher es mit Italien dem älteften Sohn Ludwigs des Frommen zufiel und Lothar-Reich, das alte Lotharingien im weiteren Sinne ward.

Gerade in Südniederland begann frühzeitig eine der intereffanteften Entwicklungen des ftädtifchen und bürgerlichen Lebens des Mittelalters. Nicht blos die Städte für sich waren wichtig; im ganzen Lande war ein bewegter, der Ruhe abgewandter, vorwärtsdrängender Geift. Waren die Brabanzonen gefürchtete Abenteurer und Söldner-Schaaren, zu finden, wo Löhnung und Beute lockte, fo trieb auch der eigentliche Rittergeift in waffenthätigem Chriftenglauben feine fchönften Blüthen. An die Spitze der Kreuzfahrer ward als Würdigfter Gottfried von Bouillon erhoben.

Der allgemeinen Blüthe von Handwerk und Kunfthandwerk in den dicht neben einander liegenden Städten Flanderns und Brabants, dem Zufammengehen von fürftlicher und ritterlicher Macht und Pracht und ihrem Idealismus und dem Realismus, Reichthum und Trotz, der Tüchtigkeit und Selbftficherheit der Bürger diefes Landes entfprach, wie auf anderen Gebieten Anderes, jene geiftige und technifche Neugeftaltung der Malerei, die fich an die Namen Hubert und Jan van Eyck knüpft. Das Charakteriftifche und das Ideale, die Wirklichkeit und die hohe Phantafie, der ftrenge Ernft bürgerlicher Tüchtigkeit und des Wahrheitsgeiftes und die reiche Pracht und weitere Anfchauung des burgundifchen Fürften- und Feudal-Adels ward grofs und würdig verfchmolzen. Die Kunftthätigkeit fand Lohn und Abfatz durch Kunftliebe und Handel. Der burgundifche Hof war in's Befondere eine Pflegeftätte derfelben. Man war da weit in Plänen und verfchwenderifch in Mitteln; es war eine eigenthümliche Renaiffance der Frühperiode an Karl's des Kühnen Hofe.

Mit Karl's des Kühnen Untergang begann diefe erfte Epoche der burgundifch-niederländifchen Kunft allmälig neueren Einflüffen zu weichen. Nach einer bedeutfamen Uebergangsepoche, in der Quentin Massys als Reigenführer den Realismus der Reformationszeit vertreten mag (neben Lucas von Leyden und Albrecht Dürer), machten fich die Einflüffe der Renaiffance der romanifchen Südvölker auch hier im Norden immer ftärker geltend. Die Niederlande hatten durch Antonello von Meffina Italien die Oelmalerei gelehrt. Sie hatten durch ihre Maria von Burgund, Karls des Kühnen Tochter und Gattin des Kaifers Max, Grofsmutter Karls V., burgundifches Blut auf den fpanifchen und deutfchen Königs- und Kaiferthron gebracht. Jetzt kam mit Kaifer Karl, ihrem Herzog, der Geift der italienifchen Renaiffance, drängend gegen die alte niederländifche Eigenart, zurück.

Es bedarf keiner Auseinanderfetzung über das Für und Wider der italienifchen Renaiffance, wie fie nun in der Malerei den alten niederländifchen Stil verfchob.

Was Lionardo da Vinci, Michel Angelo, Correggio, Tizian und Genoſſen leiſteten, darin war eine Höhe, Schönheit, Freiheit und Klarheit, eine neue Anſchauung von Formen und Geiſt, von Gott, Welt und Menſchen, dass die bisherige deutſche Kunſt wie eine ältere Weltanſchauung davor weichen muſste. Sie ward nun in ihrer eigenen Entwicklung gehemmt; ſie ſuchte ſich das Neue zu accomodiren, vergebens ſich deſſelben zu erwehren. Auch wo die Verhältniſſe ſich am günſtigſten geſtalteten, dauerte es geraume Zeit, bis ſie in neuer Eigenart ſelbſtändig wieder ihre Wege wandeln konnte.

Der niederländiſche Sproſs auf dem ſpaniſchen Throne, der Niederländer auf dem päpſtlichen Stuhl, die Italiener und Spanier in den Niederlanden, die niederländiſchen Humaniſten und die Künſtler, die nun nach Italien zogen, ſie zeigen die herüber und hinübergehenden Verbindungen und Wirkungen. Es iſt eine alte richtige Bemerkung, auch von Michiels wieder kräftig ausgeſprochen: in der Malerei kam für die Niederlande erſt die Herrſchaft Rafael's zur Geltung, danach mehr und mehr die der Nachfolger Michel Angelo's. Eine Strömung ging aber auch beſtändig nach Venedig. Im Colorit hatten die van Eyck's Unübertreffliches in ihrer Art geleiſtet; noch heute leuchten ihre Farben, daſs unſere Coloriſten darüber Verzweiflung faſſen kann. In Venedig, das in reger kaufmänniſcher Verbindung mit den niederländiſchen Häfen war, hatte Antonello von Meſſina zuerſt ſeine neue Technik der Eyck's und Rogier van der Weyden's gelehrt. Das Colorit war hier ein Hauptabſehen der Künſtler geworden. In den Südniederlanden aber ſaſs der Sinn für kräftige, leuchtende Farben feſt.

Die Zeit nach der höchſten Blüthe der Kunſt in Italien ſuchte, wie gewöhnlich, eine Steigerung in der kecken, virtuoſen Beſiegung aller Schwierigkeiten der Mache. Noch war man voll Geiſt und Leben, Stolz und Freude am Können; Auge und Hand aber hatten eine wunderbare Ausbildung. Verwendet ward, was die Vorgänger in Venedig im Sonnigen und Erhabenen der Farbe und in der ſchönen Verweltlichung aller Vorwürfe geleiſtet hatten, mit auſserordentlichem Ungeſtüm oder herrlicher, klarer Leichtigkeit. Von Rafael ſah man Anordnung, Art der Idealiſirung und Anmuth der Haltung ab; von Correggio die Zartheit und Empfindſamkeit der Sinnlichkeit und den ſüſsen berauſchenden Farben- und Helldunkel-Zauber; ſeit Michel Angelo hatte man, ihm nach, die Beherrſchung der Körperformen in jeder Art Bewegung zur Hauptbedingung gemacht. Wer mit maleriſchem Talent begabt, zum Nachahmer angelegt und nicht zum eigenen Ringen geboren, virtuos die am meiſten in die Augen fallenden äuſseren Vorzüge der groſsen Meiſter ſich anzueignen vermochte, der konnte ſpielend jedem Hiſtorienbilde damaligen Stils gerecht werden und im Staffeleibilde die ihm gleichen Kunſtfreunde entzücken, wie ganze Wände und Decken mit ſchnellfertigen Gemälden bedecken. Kam ein genialer Geiſtesfunken hinzu, ſo ergab dies prachtvolle Werke. Aber auch in der Maſſe waren dieſe Nachfolger immer gewandt, nie ungeſchickt; in der virtuoſen Ausführung meiſtens glänzend, gegen die groſsen Vorbilder freilich an tieferer Bedeutung leer.

Der Stolz auf die ſchnelle Handfertigkeit genügte ſich im Decorativen. Die groſsen Bilder der Art machten die Pinſelführung noch energiſcher und kecker; man lernte den maleriſchen Effect für die Diſtanzen und je nach dem zugetheilten Raume berechnen. Die Schablone der Manieriſten für die Compoſition, ihre Fertigkeit der Zeichnung, die Keckheit eines Tintoretto mit Pinſelſtrichen, wie

aus Zufall hingeklext und «wie aus Desperation gethan», um Carel van Mander's Worte über Jacopo zu gebrauchen, das gab die Grundlage für das zu Erſtrebende in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ab. Der nordiſche Künſtler, dem grade dies am fremdeſten war, muſste darein ſeine Hauptaufgabe des Lernens ſetzen, und wie das nun einen mit der alten innigeren Art der Invention und der ſteifen oder peniblen techniſchen Handwerklichkeit! Wer «Figuren» malen, d. h. Hiſtorien-Maler werden wollte, der konnte ſich der Strömung des Manierismus in Formen und Farben nicht entziehen. Baroccio, F. Zucchero, Tintoretto ſind damals ſehr einfluſsreich und wichtig für niederländiſche Kunſtjünger.

Aber daheim wie in Italien bewährten dieſe auch in dieſer verfremdeten Weiſe ihre maleriſche Begabung. Ein Calvaert ward zum Italiener und dort berühmter Meiſter und Lehrer; die italieniſirenden Niederländer waren überall an den Höfen, wetteifernd an Gunſt und Hochſchätzung mit den Italienern. Ein Spranger mag davon Zeugniſs geben. In der Heimath genoſſen dieſe heimiſchen Rafael's und Michel Angelo's den höchſten künſtleriſchen Ruf. 126 Schüler ſollen ſich zu Frans Floris gedrängt haben.

Die altheimiſche Kunſt konnte ſich nur in Nebenarten erhalten. Die burleske Malerei, die auch das Alt-Phantaſtiſche deutſcher und mittelalterlicher Art einſchloſs, führte unter den neuen Einwirkungen und der Genre-Auffaſſung zu neuen Formen. Sodann blieb bei den Niederländern die durch H. van Eyck begonnene Landſchaft in ſteter Entwicklung. Die niederländiſchen Maler galten als ſolche bei den Italienern für gute Landſchafter, doch in Hiſtorienbildern den Italienern nachſtehend.

Peter Paul fand dieſe italieniſirende Malerei in ſeiner Heimath vor. Er wuchs mit ihr auf. Der literariſche Geſchmack ſeines Vaters und ſeines Hauſes entſprach durchaus dem auch in der Malerei herrſchenden — Beweis dafür iſt unter Anderem der Brief, den ſeine Mutter, wie ſich wohl von ſelbſt verſteht, mit Beihülfe ihres Gatten an den Fürſten von Naſſau ſchrieb und in welchem zur höchſten Appellation die antike und ſpätere Geſchichte für Beiſpiele geplündert wird.

Eine Reihe von Bildern, namentlich aber von Kupferſtichen — dieſe zuſammengehalten mit den Kupferſtichen nach Rubens — zeigt ſchon vor Rubens Rubensſche Geſtaltungen und Compoſitionsweiſe. Bärtige Köpfe und Figuren und Stellungen, die für Rubens typiſch ſind, findet man z. B. ſchon bei dem Schüler und Gehülfen Tintoretto's Martin de Vos. (Charakteriſtiſche bärtige Köpfe gehen bis auf Albrecht Dürer zurück.) Daſs der Schüler von Otto Venius durch dieſen Verwandtſchaft zeigt mit Zucchero, daſs man in Kupferſtichen nach Baroccio den italieniſchen Rubensſtil wiedererkennt, iſt nicht zu verwundern.

Führen wir hier zur Charakteriſtik der ganzen Epoche an, was damals die italieniſirten niederländiſchen Maler als Grundregeln ihrer Kunſt wuſsten und lehrten. Es wirft das ſein Licht, nicht bloſs auf die belgiſche, ſondern auch auf die holländiſche Schule, beſonders auf jenen Zweig derſelben, welcher durch den Maler und Lehrdichter Carel van Mander beeinfluſst ward, durch ihn, der in ſeinen biographiſchen Bemerkungen zu Tintoretto ſo trefflich die ſpätere Malweiſe von Frans Hals vorgezeichnet hat. Es iſt intereſſant, wie er auch bezüglich äuſserer Lebensregeln und Sitten preiſt, was Otto Venius und P. P. Rubens auszeichnete.

Die Maler galten für roh oder beſſer für burſchikos. Man ſah ſie an, wie ähnlich die Dichter dieſer und der nächſten Periode in Deutſchland, als wilde, dem Trunk und der Unſittlichkeit leicht ergebene Geſellen. «Hoe Schilder, hoe wilder»! lautete der Spruch. Aber C. van Mander kehrt in ſeiner „Exhortatie“ ihn um in: Hoe Schilder, hoe stilder ... Niet Schilder hoe wilder — und weiſt, wie ähnlich bald Opitz die Poeten zu vertheidigen ſucht, auf Apelles und Rafael, ihre Ehren und ihr Anſehn und ihren ſittlichen Einfluſs auf die Künſtler. Wir finden in van Mander's Lehrgedicht (14 Capitel) im 3. Cap. von «Analogie Proportie» die bekannten Maſse für die menſchliche Figur. In Cap. 4 (Attitude oder Welſtandt) iſt jene Norm angegeben, welche für die Haltung der einzelnen Glieder des menſchlichen Körpers das Geſetz der Mannigfaltigkeit in der Einheit verwendet. Was damals jeder angehende Lehrjunge lernte, iſt durch die Zerſprengung der academiſchen Schulen in Deutſchland in unſerem Jahrhundert ſo verloren gegangen, daſs hier viele Künſtler von dieſen in der Hauptſache richtigen Forderungen und Normen nichts wiſſen. Das Haupt muſs eine andere Richtung haben, als der Leib — die Linie durch beide Augen darf nicht parallel ſein der Linie durch beide Schultern —; Arme und Beine einer Seite dürfen nicht zugleich gehoben oder geſenkt ſein, ſondern ſind kreuzweiſe in Bewegung zu zeigen. Man ſoll nicht dieſelbe Schulter und Hüfte hoch oder niedrig ſtellen. Es folgt dabei auch die namentlich Bildhauern zu wenig bekannte und von ſo wenigen frei gefundene Regel: daſs man den (nackten) Leib nicht durch den Arm verdecken ſoll. Die übertriebene Befolgung dieſer Regeln führte allerdings zu der bekannten Barock-Gliederhaltung und zur Schraubenzieherform, wenn jeder Theil in den Linien dem andern entgegenlaufen muſs und die Mannigfaltigkeit zuhöchſt darin geſehen wird, daſs jede gröſsere Körperabtheilung ſich von einer anderen Seite präſentirt. Was Rafael's Galatea noch anmuthig zeigt, was bei Correggio ſchon öfter in Manier übergeht, wurde ſpäter ſo beliebt und übertrieben, daſs C. van Mander oder die weiſe Lehre der Antwerpener Schule richtig warnt, man ſolle eine Figur nicht ſo drehen, wie leider häufig geſchehe «daſs man Brüſte und Hinterbacken zugleich ſehe». Das ſeien Schauſpieler (Camerſpeelders-)Stücke. Der Laie ahnt nicht, wie bequem man mit dieſer Mannigfaltigkeits-Regel gewöhnliche Poſen machen kann. In Cap. 5 lernen wir die Ordinanty und Inventy kennen. In jener läge die Kraft der Kunſt. Die Italiener hielten die Niederländer für gute Landſchafter, aber glaubten ſie in Figurenbildern zu übertreffen. Reifliches Durchdenken des Stoffes, Leſen, Cartonzeichnen, gute Gruppenbildung, Mannigfaltigkeit der Figuren, Bewegungen und Bekleidungen wird hier empfohlen. Ueberfluſs ſei zu vermeiden. Die Ecken ſeien nicht leer zu laſſen. Die ringweiſe Compoſition ſei jetzt viel geübt. Die Hauptſache iſt in die Mitte zu ſtellen. Früher hätten die Bilder im Colorit wie Marmor oder Schachbretter ausgeſehen, aber nun kämen die italieniſchen Mezzo-Tinten in Gebrauch, die halbfarbigen, mild-ſüſslichen grauen, in denen Alles verwiſcht und verflaut iſt. Auch das Capitel 5 von „Affecten, paſſien, begeerlijckheden en lijdens“ giebt uns Aufklärung für die Betrachtung ſo vieler damaliger Leidenſchafts- und Leidens-Bilder als künſtleriſch academiſcher Schulaufgaben und Proben. Aufgabe war etwa: höchſte Wuth, tiefſter Schmerz, gröſste Rohheit, wildeſte Verzweiflung. Nicht als Ausfluſs tiefſter ſeeliſcher Bewegung des Künſtlers, ſondern mit virtuoſer, ſtets bereiter Kunſt-Seelenſtimmung und Feſtigkeit ward nun ein Bild ſolcher Art bei commandirter Poeſie (und meiſtens im Geſchmack: «Der

rauhe Pyrrhus, er, deſs' düſtre Waffen ſchwarz wie ſein Vorſatz . . . Doch wer, o Jammer! die ſchlotterichte Königin geſehn, wie baarfuſs ſie umherlief und den



Kreuzabnahme. Dom zu Antwerpen.

Flammen mit Thränengüſsen drohte . .») gefertigt. Da bot ſich nun eine gräuliche Marterſcene, eine Schindung, Röſtung — auch die Tragödie der Früh-Shakeſpeare'ſchen Zeit verwechſelt Gräuel mit Leid, Beſtialität mit Affect. Ein Affecten-Vorwurf vielgeliebter Art war der Kindermord von Betlehem. Die ver-

zweifelten, wüthenden oder vor Schmerz halbtodten oder wahnſinnigen Frauen, die rohen Mörder, die geſtorbenen, mit durchſchnittenen Kehlen ſterbenden oder ſchreienden Kinder — welch ein Stoff für Darlegung von Affecten und Paſſion! Weiter hat es keinen Zweck. Selbſt die heiligſten chriſtlichen Begebenheiten mufsten ſich dieſer Kunſtanſchauung und ihren Anforderungen unterordnen, die mit dem eigentlichen Glauben oft auch nicht im Entfernteſten etwas zu thun haben. Genug, daſs der Stoff an ſich ein heiliger war — was nun der Maler weiter daraus machte, war ſeine Sache. Ob er Windhund oder Waſſerhund dazu malte, war ſein Belieben. Ueber alle Affecte und Bewegungs-Themata ging natürlich das jüngſte Gericht, wenn die Verdammten wie aus dem Himmel ausgeſchüttet werden und die Seligen emporſteigen. Meiſter der Figuren, der Verkürzungen und der nur mit genialer Begabung, nicht durch Modelle nachzubildenden Bewegungen, machten darin ihre freien Bewegungs- und Affects-Meiſterſtücke. Was z. B. Frans Floris darin 1554 verſuchte, das ward nachher auch ein Lieblings-Vorwurf für den groſsen Antwerpner Nachfolger. Carel van Mander lehrt weiter über die „Reflecty, Reverberaty“, und zwar um ſo unklarer und abſchweifender, je weniger er einfache Regeln geben kann; von der Landſchaft, wobei er die Bemerkung fallen läſst, daſs den Niederländern von einigen Völkern vorgeworfen würde, daſs ſie niemals ſchönes Wetter, ſondern die Luft immer böig und voll Wolken malten; von Thiermalerei, von der Drapirung, in der nach Alb. Dürer, Lucas v. Leyden, Rafael, Michel Angelo, Tizian auch And. del Sarto, Tintoretto, P. Veroneſe, die beiden Zuccheri und Baroccio hochgelobt werden; aus dem Uebrigen ſei erwähnt, daſs beim Schöncoloriren die Italiener wegen ihres ſanfteren Colorits höher geſtellt werden als die Niederländer, welche der Lehrdichter auf ihre Unaufmerkſamkeit hinſichtlich des Lichtes und des Schattens aufmerkſam macht; «wir wollen gewöhnlich hinten und vorn gleich viel Licht haben» heiſst es.

Das Gedicht iſt kennzeichnend und bei aller Reimer-Dürftigkeit für die Anſchauung und Kenntniſs der Lehre der belgiſchen Schule in Rubens Jugendzeit ſehr inſtruirend. Charakteriſtiſch für die ganze Zeit iſt auch eine weitere Bemerkung van Mander's, nämlich daſs Barthol. Spranger niemals eine antike Statue nachgezeichnet habe. Michel Angelo war eben ausſchlieſslich herrſchendes Vorbild. Die antike Plaſtik hatte keinen directen Einfluſs auf den zu beſtändiger Bewegung drängenden Stil.

Einer der maleriſch begabteſten Menſchen, die je lebten, dabei von ſchneller allgemeiner Faſſung und guter Schulung, von unermüdlichem Fleiſs und kräftigem, klaren, heiteren, ſelbſtſicheren Geiſte, lernte der junge Rubens ſchnell durch Zeichnung und Farbe die darſtellbare Natur beherrſchen. Er war kein Grübler und Bohrer; der kräftige Affect und ſeine Bewegungen, die dramatiſche Behandlung, auch die theatraliſch-ſelbſtgefällig ſich zeigende Inſcenirung ſagten ihm zu. Seine Lehrer und deren Genoſſen, die Vorbilder in Antwerpen, die Kupferſtiche berühmter Gemälde und das Studium der Natur waren ſeine Bildungsmittel. In Alles ſchaute er mit dem Auge ſeines Genius; und in Alles aus ſeiner Hand Kommende ſtrömte ſein Geiſt, ſein Leben über, ſich offenbarend in Form und Farbe.

Seines letzten Meiſters Otto Venius Bilder weiſen bald auf den einen, bald auf den andern Stil der italieniſchen Renaiſſance. Italieniſch ſtiliſirend, aber

maſſig, Nachahmung zugleich von Rafael und etwas von Veroneſe; ein noch nicht in Fluſs gerathener Rubens — lautet das Urtheil vor einigen Werken; vor andern: mehr venetianiſch; die Figuren wie venetianiſche Schauſtücke, nur noch ſeelenloſer. In einigen iſt bei ſteifer, ſchwungloſer Zeichnung Adel der Auffaſſung. In Bildern, wie die, worin er den Kampf des Claudius Civilis illuſtrirt, ſind bei vielen Verzeichnungen, üblen Verkürzungen, hölzernen Pferden u. dgl. Köpfe, Stellungen, Farbenzuſammenſetzungen, wie Rubens ſie liebt, noble zarte Figuren ganz romantiſcher Art und vor Allem ein Colorit, ſo verſchmelzend und eigenthümlich, zumal auch eine Behandlung der Landſchaft in Form und Colorit, daſs man dieſem Meiſter ein tieferes Intereſſe zuwenden muſs und in ihm keinen engen Formaliſten, ſondern über ſich hinausweiſenden Geiſt erkennt.

Bis auf das ſpringende Leben in Allem, bis auf die eigenthümliche Farbenhitze und die Kraft und Wahrheit des einen, Alles beherrſchenden, lebendig machenden Lichtes war die Kunſt, die der geniale Rubens dann zur höchſten Vollendung bringen ſollte, von talentvollen Vorgängern ſchon vorgebildet. Wie der junge Shakeſpeare, wie der junge Goethe oder Napoleon Buonaparte, ſtand Rubens nicht einſam. Auch die berühmteſten Sieger im Rennen pflegen nur um einige Längen den Nächſtfolgenden voraus zu ſein, und ſind deshalb doch bei gleichen Bedingungen ſtets die alle höchſten Preiſe gewinnenden Sieger. H. van Balen, Abr. Janſſens, J. Bruegel, Vrancx, Snyders, die Francken, Jordaens, Kaſp. de Craeyer, Wildens, Dan. und Ger. Seghers, Luc. van Uden, Anton van Dyck und Andere weiſen uns die Gröſse des Geſchlechtes dieſer Rubensſchen Zeit.

Es iſt mit der genauen Kenntniſs der Werke von Rubens und beſonders hinſichtlich der Zeit ihrer Entſtehung noch nicht gut beſtellt. Ch. Ruelens hat in der Zeitſchrift L'Art universel vom 25. Februar 1876 darauf hingewieſen, und ſchlägt vor, daſs Antwerpen einer Commiſſion die Arbeit über Rubens' Werke auftrage (Nomenclatur aller Arbeiten, Bilder, Zeichnungen und Stiche, Anzeige der unbeſtrittenen Originale, Discuſſion über die zweifelhaften, Photographien der bekannten Werke, ſomit ein officielles Album der Werke Rubens, deſſen Koſten er auf etwa 150,000 Frs. veranſchlagt), das beſte Ehren- und Feſtgeſchenk zu dem Rubensfeſt des nächſten Jahres, das die Vaterſtadt zu Ehren ihres groſsen Sohnes bieten könne.

Wir ſchicken dieſen Hinweis vorauf. Die Schwierigkeit in der Beurtheilung von Gemälden, dadurch entſtehend, daſs der Meiſter einige Bilder ſelbſt ſpäter noch wieder übergangen hat, wovon beſonders Jugendwerke betroffen werden, und daſs ſehr viele nachher durch Reſtauratoren wieder aufgefriſcht und nur zu viele dabei total in der Farbenwirkung verändert ſind, iſt bekannt.

Zwei Bilder der Antwerpener Galerie ſollen von Rubens vor der italieniſchen Reiſe gemalt ſein. Die Dreieinigkeit (la trinité N. 314) zeigt den todten Chriſtus im Schooſse Gottes, zu jeder Seite einen Engel. In dieſem Bilde, das ſonſt alle Rubensſchen Merkmale hat, iſt Gott gleichſam Chriſtus präſentirend dargeſtellt; letzteren könnte man, ſähe man nicht das Blut, für ſchlafend, ja vielleicht für einen etwas trunkenen Schläfer halten. Der eine Engel weint ſehr manierirt. Das Gemälde entſpricht der abſonderlichen, ſentimentalen, uns oft bis zum läppiſchen unwürdig erſcheinenden, damals aber ſelbſt bei den Frömmſten beliebten Behandlung ſolcher Stoffe, die wir in der Poeſie bei unſerem deutſchen

Sänger der Trutz-Nachtigall, dem frommen und hochverdienten Fr. von Spee ſo oft finden. Das andere Bild, nach der Ueberlieferung bei der Aufnahme in die St. Lucas Gilde dieſer gegeben, iſt die heilige Familie mit dem Papagei. Es iſt ſehr durchgeführt in der Farbe. Man könnte vermuthen, daſs der Meiſter ſpäter wenn ſchon ſeine Kreuzaufrichtung, ſo auch Jugendbilder übergangen habe. Der Gegenſtand iſt ſehr frei und eigenlaunig behandelt; Maria iſt eine moderne Dame, Jeſus ein junger Prinz, nackt und zwiſchen den Formen von Amor und Bacchus dargeſtellt; der heilige Nährvater ſchaut ſehr unheilig mit begehrlichem Blick und feurigem Lächeln auf ſeine Maria. Die beiden Figuren von Maria und Joſeph ſind in den Linien ſo parallel mit einander (und mit dem Papagei) componirt, daſs das Bild in der Compoſition nach links hinausweicht.

Nach dieſen beiden Gemälden war Rubens in der Hauptſache vor ſeiner italieniſchen Reiſe künſtleriſch fertig. Der Ausdruck der „Unverfrorenheit" kommt Einem unwillkürlich als charakteriſtiſch für die Ungenirtheit, womit der junge Mann ſeine heiligen Vorwürfe behandelte.

Die Proteſtanten freilich haben ſelten ein volles Verſtändniſs dafür, wie vertraut ſich ein Katholik im chriſtlichen, himmliſchen Reiche fühlen kann und was er ſich daher beim ernſteſten Glauben mit dieſer heiligen Welt erlaubt, der er durch ſeine himmliſchen Fürſprecher, Pathen, Helfer, Halbheilige und Vollheilige von Kindheit an verbunden iſt. Die Freiheit und Naivetät des Glaubens in der Antike hat ja ihr Gegenſtück in der katholiſchen Kirche gefunden.

Die Renaiſſance brachte nun überdies ihre Verſchmelzung des Antiken und Chriſtlichen, daſs in der Folge der heidniſche Olymp geradezu mit dem chriſtlichen Himmel vermiſcht wurde. Mythologie und Religion werden durcheinander gewirrt; die Götter Griechenlands und Maria, Engel und Heilige verkehren mit einander oder bekämpfen ſich. Camoens Luiſiade giebt das charakteriſtiſchſte Beiſpiel dafür. Wenn ein frommer Geiſtlicher Chriſtus als den Hirten Daphnis beſingt, kann man ſich dann noch wundern, wenn ein im Renaiſſance-Geiſt und Schönheit ſchwärmender Maler der Art malt, daſs manche ſeiner Marien ohne Weiteres Göttinnen vorſtellen können, und daſs es nur auf die Beigabe ankommt, damit wir Maria Magdalena über Jeſus Leichnam oder über ihre Sünde weinen ſehen oder Venus über den todten Adonis klagend oder eine verzweifelnde Nymphe.

Die damaligen Künſtler handelten überdies allgemein naiv in der Art und Weiſe, wie ſie mit ihrem Stoffe umſprangen. So wenig wie die franzöſiſchen Dramatiker des 17. Jahrhunderts dachten auch die anderen Künſtler an die hiſtoriſche Wahrheit und deren „Localfarbe". Dieſe Errungenſchaften und Forderungen ſpäterer hiſtoriſcher Kritik — es iſt kaum nöthig zu ſagen — galten damals nicht. War der Stoff, alſo auch der heilige Stoff, in den Empfindungen und Formen dargeſtellt, welche Ton angebend, Mode waren, dann war man zufrieden, welche Unpaſſenheiten dabei auch für den ſpäteren kritiſchen Geſchmack unterlaufen mögen. Die ſüſsliche Weichheit, nervöſe Empfindſamkeit, gezierte Gröſse, theatraliſche Aufdonnerung, Prunkluſt und Sinnlichkeit etwa, die uns für Darſtellungen aus dem ſchlichten, groſsen Kreiſe des Evangeliums ſo ungewohnt ſind, haben damals die frömmſten Kirchen- und Klöſter-Vorſteher nicht genirt. Kaum, daſs wir eine ſtrenge Miſsbilligung darüber finden, daſs die Hundswirthſchaft jener Tage — der unſre Zeit ſich wieder annähert — mit der Vorliebe für Hatzhunde, Windhunde,

Spaniels u. f. w. fich auch auf den heiligften Darftellungen breit machen durfte (bei Paolo Veronefe). Dafs Rubens wagen konnte, verliebte und felbft Satyr-Blicke für heilige Geftalten anzubringen und z. B. den Mohrenkönig die zu Allem weniger als zur geiftlichen Erbauung anregende junge patricifche Frau, welche Maria vorftellt, fo verliebt anftarren zu laffen, dafs überhaupt der baare Cere-



Sogen. Chapeau de paille. London. Nationalgalerie.

monien-Vortrag fo wenig ftörte, ift manchmal für uns fchwer zu begreifen, felbft wenn wir die Zeit kennen und uns erinnern, dafs auch die Obliegenheiten des geiftlichen Standes fich mit gleichgültigem oder frivolem Innern äufserlich glatt und elegant verrichten laffen.

Belgien war damals das gelobte Land der katholifchen Kirchenbilder, wie wir fpäter noch fehen werden. Arbeit darin bot fich in Hülle und Fülle. Aber den jungen Meifter, der, wie Philipp Rubens fagt, bereits feinem berühmten Lehrer die Palme ftreitig machte, zog es erft nach Italien. Schon der Vater mochte dem

Knaben eine Vorliebe und Sehnſucht nach dem Lande eingeflöſst haben, in dem er ſelber lange Lehrjahre verbracht, um dann ſogleich ſo hohe Würde daheim zu gewinnen. Und jeden Künſtler, der nicht ein Sonderling und Neuerer wie Rembrandt und ihm Aehnliche war, jeden Idealiſten zog es nach Italien, die berühmteſten Werke der alten und neueren Künſtler zu ſehen. Die Verbindung zwiſchen Italien und Belgien war ſeit der ſpaniſchen Regierung ſtets eine auſserordentliche geweſen. Frankreich ſtand ja noch künſtleriſch gegen Italien zurück und war ebenfalls von dieſem abhängig. Sodann trennte die ſpaniſch-franzöſiſche Feindſchaft die beiden Nachbarländer.

Otto Venius habe Rubens dem Erzherzog Albert und ſeiner Gattin Iſabella vorgeſtellt, ſo hieſs es ſonſt, und das kunſtliebende Fürſtenpaar habe dem jungen Künſtler Empfehlungskarten nach Mantua oder, wie Andere meinten, in blanco an alle Fürſtenhöfe mitgegeben. Die neuen Forſchungen ergeben das bisher nicht. So reiſte Rubens, dreiundzwanzig Jahre alt, nach Italien ab, nach dem alten Bericht über Frankreich, vielleicht durch Deutſchland; als Künſtler ein Phänomen von Talent und Können, als Menſch in jeder Beziehung den feinſten, höchſten Klaſſen durch Bildung und Sitte angehörig.

In Philipp Rubens' Erzählung heiſst es: In Venedig angekommen, habe Peter Paul die Bekanntſchaft eines Edelmanns vom Hofe des Herzogs Vincenz I., Gonzaga von Mantua, gemacht und ihm einige ſeiner Zeichnungen gezeigt, die dieſer ſeinem Herzoge vorlegte, worauf der kunſtkundige Fürſt Rubens ſogleich in ſeinen perſönlichen Dienſt gezogen habe. Armand Baſchet, der die Archive zu Mantua für den Aufenthalt Rubens daſelbſt durchforſcht hat und deſſen Ergebniſſen wir hier folgen, vermuthete Anfangs, daſs der Herzog im Jahre 1599 auf einer Reiſe nach Spaa, wobei er auch Brüſſel und Antwerpen beſuchte und daſelbſt einen Maler für ſeine Dienſte engagirte, Rubens berufen habe. Doch muſste er hernach annehmen, daſs dies der jüngere Pourbus und nicht Rubens war. Pourbus wurde als Portraitmaler angeſtellt. Von einem Empfehlungsbriefe Albert's und Iſabella's fand Baſchet nichts, auch nirgends eine Anſpielung darauf.

Rubens iſt wahrſcheinlich im Mai von Antwerpen abgereiſt. Der Paſs für „Petrus Rubbens" iſt ausgeſtellt vom 8. Mai 1600.

Wie der junge Künſtler mit den Mantuaner Hof in Verbindung kam, darüber iſt bisher nichts Gewiſſes gefunden. Die erſte Nachricht, daſs er in Mantua's Dienſt ſteht, datirt vom 18. Juli 1601. Er wird nach Rom geſchickt, dort zu copiren und zu malen. Am 15. Auguſt iſt er nach einem Briefe des Cardinals Montalto daſelbſt und malt im Winter St. Helena am Fuſs des Kreuzes, die Dornenkrönung und den Cruzificus zu beiden Seiten, für den Erzherzog Albert in der Kirche des heiligen Kreuzes von Jeruſalem. Er iſt damals als „vaillant" in ſeiner Kunſt bekannt. 1602 iſt er wieder in Mantua, das jener Zeit eine der berühmteſten Kunſtſammlungen Europas beſaſs. Da waren die Werke zu ſtudiren von Mantegna, den Bellini's, Monſignori, Lionardo da Vinci, Francia, Correggio, Michel Angelo, Rafael, Palma Vecchio, Giulio Romano, A. del Sarto, Tizian, Paul Veronese, Tintoretto, Pordenone u. ſ. w. Auch das Kunſthandwerk fand bei dem Herzoge für ſeine Sammlungen hohe Pflege, und Rubens konnte auch dafür ſeinen Geſchmack und ſeine Kennerſchaft ausbilden und bethätigen. Hier, wo er eine Art Kunſtrath des Hofes ward und für alle Sammlungen mit den Kunſtfreunden, Kunſtgelehrten und Kunſthändlern zu thun hatte, machte er praktiſch ſeine Studien

durch, die er ſpäter als eifriger Archäologe und Sammler, beſonders als Liebhaber von Antiken und geſchnittenen Steinen für ſeine eignen berühmten Sammlungen verwerthete. Auch eine andere, ſpäter gepflegte Liebhaberei konnte hier beſondere Nahrung finden. Der Herzog liebte ſchöne Pferde und züchtete die zu jener Zeit hochgeſchätzte Mantua'ſche Race; für groſse Hunde war er, wie damals faſt alle Fürſten, eingenommen. Rubens iſt wohl von der Pagenzeit her mit allen ritterlichen Künſten vertraut geworden und geblieben. Wir finden ihn ſogleich mit Stallmeiſterobliegenheiten betraut; ſein Lebenlang war es ſeine Freude, ſchöne Pferde zu beſitzen und zu reiten.

Der Herzog hatte in Rom durch Pietro Facchetti berühmte Bilder für Spanien copiren laſſen. Die Bilder- und Gemäldeſammlungs-Liebhaberei herrſchte damals bei den Fürſten und dem hohen Adel. Wie wenig aber ſo vielen Original-Bildern zu trauen, beweiſt dieſe gewiſs nicht alleinſtehende Copien-Sendung des Gonzaga an den Herzog von Lerma.

Die politiſchen Verhältniſſe zwangen Vincenz von Mantua mit dem in Italien feſtſitzenden Spanien ſich auf möglichſt guten Fuſs zu ſtellen. Dem Könige eine Aufmerkſamkeit zu erweiſen, überſandte er demſelben jetzt ſieben ſchöne Pferde, eine Kutſche, elf Gewehre und eine Kryſtallvaſe mit Parfum; der allmächtige ſpaniſche Miniſter, der Herzog von Lerma, erhielt jene Gemälde und Vaſen von Gold und Silber. Noch andere Geſchenke waren dabei. Nun wollte der Herzog aber auch gerne Portraits vom ſpaniſchen Hofe haben; eine beſondere Liebhaberei von ihm war eine weibliche Schönheitsgalerie, für welche ſpeciell der Maler Pourbus angeſtellt geweſen zu ſein ſcheint.

Obwohl Rubens ſich ſehr beſtimmt darüber ausgeſprochen hat, daſs er ſich für dieſen Zweig der herzoglichen Kunſtliebhaberei nicht im Dienſte befinde, ſo war die Rückſicht auf den Gemälde-Transport, die ſonſtigen Portraits und vielleicht auch die Pferdekenntniſs Peter Paul's ſo groſs, daſs er zum Führer des Transports auserſehen wurde. Von einer Geſandtſchaft, an deren Spitze der Herzog den jungen Maler geſtellt habe, war keine Rede. Er muſste jene Geſchenke dem ordentlichen Geſandten Mantua's überbringen; dieſer aber ſollte dieſelben in Gegenwart Peter Paul's überreichen und denſelben vorſtellen. Mit dieſem Auftrage begann Rubens ſeine Fahrt mit Bildern, Pferden und Staatskutſche. Es gab gleich viel Schwierigkeiten, damit über das Gebirge zu kommen. Er fürchtete verkehrter Weiſe nach Livorno dirigirt worden zu ſein. Doch fand er hier ein Hamburger Schiff, welches er für die Ueberfahrt nach Alicante heuerte. Intereſſant iſt, wie ausgebildet das Spionirſyſtem am Hofe von Florenz war. Der Groſsherzog von Toscana erfuhr genau Allles, was Rubens, ſeine Sachen und Reiſe betraf. Sie waren wohl drei Wochen auf See. In Alicante gelandet, brauchte er von da zwanzig Tage, um auf ſchlechten Wegen und bei beſtändigem Regen und Sturm am 18. Mai nach Valladolid zu kommen, wo die Geſchenke übergeben werden ſollten. Mit der Reiſe waren natürlich mancherlei Geld-Verdrieſslichkeiten verbunden, welche jedoch nach Mahnbriefen und Klagen ſtets geordnet wurden. Von einem idealen Günſtlingsverhältniſs zeigen die erhaltenen Briefe nichts. Rubens muſste für ſeine Stellung, um das Geld u. ſ. w. kämpfen, wie Einer. An dem Hofe ſeines viel Geld für alles Mögliche brauchenden Mantuaner Herzogs hat er übrigens gelernt, Geldangelegenheiten mit derartigen hohen Herrſchaften zu betreiben.

Als er in Valladolid ankam, war der Hof gerade abgereift, und er hatte zwei Monate zu warten, bis er feinen Auftrag erfüllen konnte. Dies war in einer Hinficht noch ein Glück, denn bei der Eröffnung der Gemälde-Kiften, die doch unter feiner eignen Auffsicht verpackt waren, fanden fich die Bilder aufserordentlich befchädigt. Durch die lange Reife im Regen war die Farbe verändert, verdorben, unhaltbar. Die ganze Sendung fah aus, als ob fie durchaus zu Grunde gegangen fei. Da war guter Rath theuer. Der Refident des Herzogs, Annibal Iberti, fchlug vor, Rubens folle mit Hülfe fpanifcher Maler andere Gemälde malen. Rubens lehnte dies ab in gerechtem Stolze und voll Einficht — Gott folle ihn bewahren, mit jenen Spaniern zufammen zu arbeiten, mit denen er in Nichts Aehnlichkeit habe, die in ihrem Dünkel sich nicht würden fügen wollen, die ganze Sache ausfchwätzen und fich das Hauptverdienft anmafsen würden, und weil er es fich zum Princip gemacht, fich mit Niemandem, wer es auch fei, zu verfchmelzen.

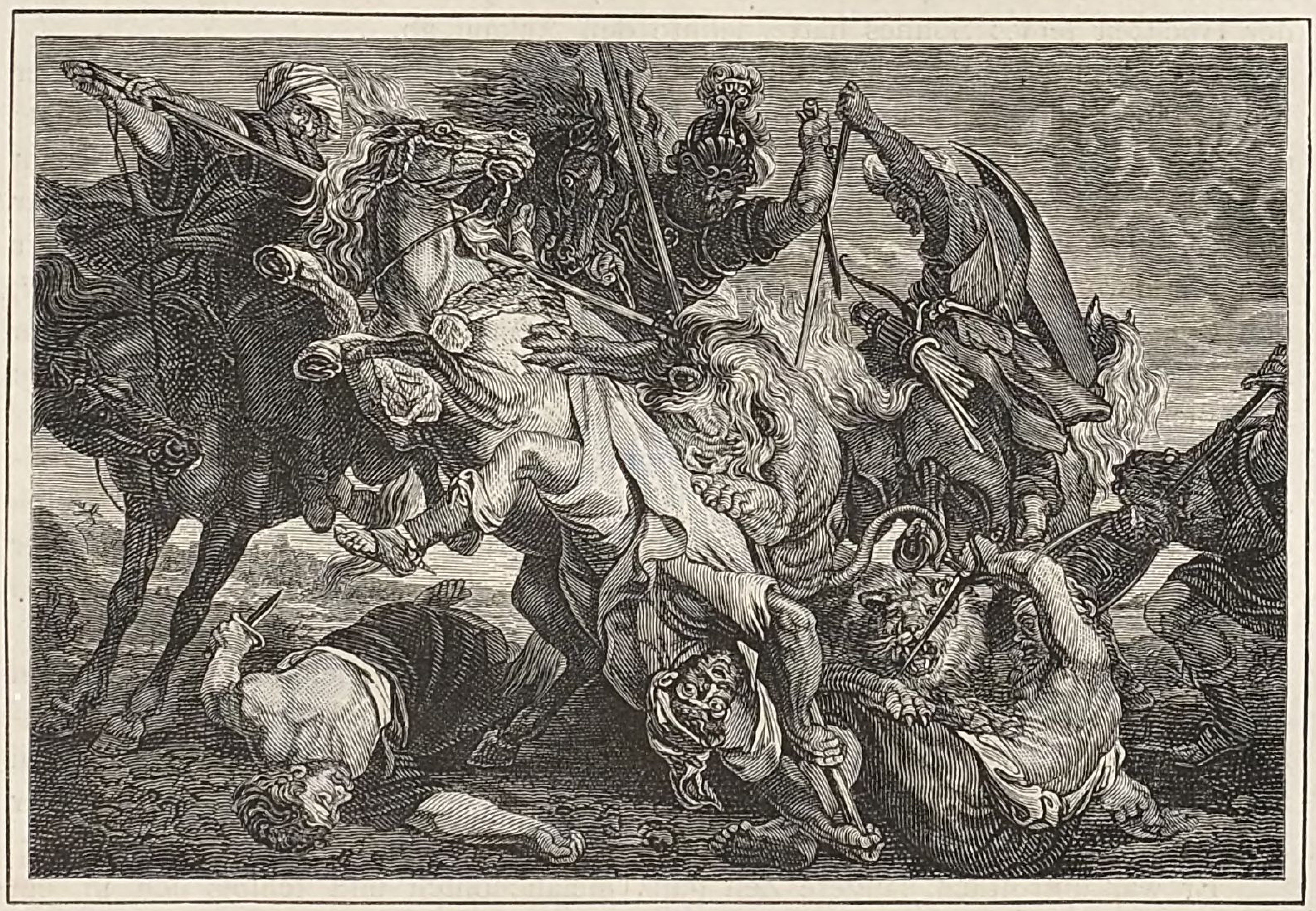
So machte er fich allein an eine Reftauration, die über Erwarten gelang. Am 14. Juni war er damit fertig. Nur zwei Gemälde waren unherftellbar. Er malte dafür neu Demokrit und Heraklit. Das Schönheitscabinet hat vielleicht noch befondere Aufträge, mehr der Lüfternheit als der Schönheitsliebe veranlafst. Auch in unferer Zeit fehen wir ja Aehnliches. Rubens fchreibt an den Secretär des Herzogs, die Vermittlungsperfon in Mantua, er wolle den Wunfch des Herzogs erfüllen, obwohl es ihm fchwer werde, fich in Werken zu zeigen, die fowohl feiner, wie des Herzogs wenig würdig feien. Im Escurial, bemerkt er, feien fchöne Tizians, Rafaels u. f. w., aber von den neueren Sachen habe Nichts Werth.

Als endlich der Hof zurückgekehrt war und die Uebergabe der Karoffe und Pferde ftattfand, ftellte der Gefandte Rubens dem Könige nicht vor, worüber der Künftler mit Recht beleidigt war. Die Bilder und Vafen für den Herzog von Lerma überreichte er felbft. Die Gemälde, fchreibt Iberti, hätten nach der Retouche ganz anders als vorher ausgefehen und feien „faft alle für Originale gehalten worden.“ Herr Bafchet bemerkt richtig dazu, dafs nicht gefchrieben wird, dass man dem Herzoge und den Befchauern diefen Irrthum benommen habe. Man hätte ja den Gemäldekenner durch Nachweis feines Irrthums gekränkt. Rubens hat ein grofses Reiterportrait Lerma's und verfchiedene Portraits — doch wohl die Frauen-Portraits — gemalt. Er follte, die Schönheitsgalerie zu mehren, über Frankreich nach Mantua zurück, doch hatte er dazu keine Luft und wollte Anderes, feinem Talente mehr Entfprechendes malen.

Er kehrte auch direct nach Italien heim, vielleicht erft im Frühling 1604. Vom 24. Mai ab gerechnet werden ihm 400 grofse Ducaten jährliche Befoldung zuerkannt (ducatone = 11 Lire?). Er malte nun die heilige Dreifaltigkeit, welches Bild 1797 von den Franzofen in kleine Stücke gefchnitten ward, um es nach Paris zu entführen. Man bekam, als man die Entfernung verhinderte, nicht einmal alle Stücke wieder. Sodann die Taufe Chrifti, das reine Michelangelo'fche Bade-Bild. Es ift verdorben, als 1797 die Kirche als Magazin benutzt ward, und hernach an unbekannte Hände verkauft. Ferner die Transfiguration.

Im April 1605 liefs Kaifer Rudolf den Herzog um zwei Copien nach Correggio „durch den Flamländer“ alfo doch wohl Rubens bitten, die denn auch nach Prag gingen. Ende des Jahres ging Rubens wieder nach Rom und arbeitete am Altarbild für Sta. Maria in Vallicella. Es war die Höhezeit der malerifchen Bewegung, die fich an die Namen der Caracci und Caravaggio's knüpft. Von dem

Letzteren liefs Rubens ein Bild für Mantua ankaufen. Der Herzog hatte wieder eine Reife nach Flandern vor und der Künftler follte ihn begleiten. Ungern ging diefer von feinem noch unvollendeten Bilde aus Rom; ungern auch hatte ihn der Cardinal Borghefe entlaffen. Mittlerweile hatte fich der Herzog anders befonnen und war nach Genua gereift. Im Archiv fand Bafchet nichts Näheres über Rubens in diefer Zeit. Am 4. Auguft 1607 hat Erzherzog Albert von Brüffel an den Herzog Vincenz gefchrieben, dafs es Rubens erlaubt werden möge, wieder heimzukehren; feine Verwandten bäten darum; es gälte, Privat-Gefchäfte zu ordnen.



Löwenjagd. München. Pinakothek.

Der Herzog antwortete fcharf, dafs dies nur Rubens felbft angehe. Diefer bliebe gerne bei ihm und er behalte ihn gern. Bafchet meint, der Erzherzog habe die Bitte der Verwandten nur zum Vorwand genommen. Doch läfst fich wohl einfach annehmen, dafs Frau Maria Rubens fich wirklich bemüht habe, ihren Sohn der verlockenden und ihn feffelnden Italia zu entreifsen und den berühmt gewordenen Liebling wieder zu fehen vor ihrem Tode, den fie nahe fühlte.

Er hatte fich bald Vorwürfe zu machen, dafs er diefen Bitten nicht gefolgt. Sein Aufenthalt in Genua ift kein fehr langer gewefen. Er zeichnete die Paläfte, welche er fpäter zu Antwerpen herausgab. Durch Tradition wird auch eine Skulptur-Büfte eines Spinola ihm zugefchrieben. Als Architekt hat er fich weiterhin noch bekannt gemacht; wenigftens in diefem einen plaftifchen Werke hätte er fich dann auch verfucht. Wie mit diefem Aufenthalt in Genua, fo geht es mit den Reifen nach Venedig, Mailand, Bologna, Florenz, wo er copirt, gezeichnet, ge-

malt hat. Man kann auch bisher feinen längeren Aufenthalt dafelbft aus den Documenten und Schriften nicht nachweifen.

Er kehrte nach Rom zurück, von wo er im Februar 1608 fchreibt, dafs fein grofses Altarbild wegen des fchlechten Lichtes an dem beftimmten Platze ungeeignet fei und er ein anderes auf Stein oder fonftiges Material malen müffe, das kein Glanzlicht zeige. Auf das vollendete Werk war er ftolz und bot es dem Herzog an. Der Gegenftand fei prächtig durch Zahl, Gröfse und Verfchiedenheit der Figuren von jungen Männern und jungen reichgekleideten Frauen. Man könne das Bild auch jedem andern Heiligen von ähnlicher Art zufchreiben. Den Preis möge der Herzog beftimmen. Diefer, der gerade grofse Ausgaben wegen der Hochzeit feines Sohnes hatte, lehnte den Ankauf ab.

Der Herzog reifte nach Lothringen, Flandern und Frankreich, doch nahm er Rubens nicht mit. Gefchah es, um ihn nicht an Erzherzog Albert abtreten zu müffen? oder wollte Rubens felbft nicht? Aber am 26. October erhielt er in Rom einen Brief aus Antwerpen mit der Nachricht von der fchweren Erkrankung feiner Mutter. Er fchrieb darüber an den Herzog und verfprach demfelben, dafs er von Flandern fogleich nach Mantua zurückkehren werde. „Salendo a cavallo“, den Fufs im Bügel — ift diefer Brief unterzeichnet, den 28. Oct. 1608. Sein Herz hing an Italien, das er nie wiederfehen follte und danach er nimmer die Sehnfucht verlor. Er „flog“ zu Pferd dem Norden entgegen, aber unterwegs traf ihn die Nachricht, dafs die Mutter geftorben fei. Maria Rubens hatte vollendet am 19. October 1608, über 70 Jahre alt (nicht am 16. November). Welch eine Zeit verging! Das Gefchlecht des reformatorifchen Glaubenseifers und der Freiheit der Zeiten Margaretha's und der Schrecken Alba's, des Kampfes und Exils ftarb ab.

Der Sohn hatte wohl Anlafs zum Schmerz und zur Selbftanklage, nicht in diefer letzten Stunde an der Seite der nach ihm verlangenden Mutter („prudentissimae, lectissimae feminae . . . piae matris“), geftanden zu haben, die in Exil und Elend fich fo bewährt und ihre Kinder in die Heimath und das alte Gut der Heimath zurückgeführt hatte.

Er war untröftlich, längere Zeit ganz melancholifch und fchlofs fich in ein Klofter ein, fich einfam feinem Grame zu überlaffen.

Campo Weyermann, der feine Luft daran hat, Niederes zu wiffen oder doch zu erzählen, berichtet, dafs mehr als Alles die Gier der Verwandten nach feinem Gelde bewirkt, dafs er fich feinem Schmerze und feiner Weltentfagung entriffen habe.

Rubens wollte nach Italien zurück. Das Klima und Alles fagte ihm nicht zu. Nach acht Jahren im Süden im Januar nach dem Norden zurückgekommen, die Hauptftätte der Liebe leer, mit dem alten warmen, durch die Abwefenheit in den Empfindungen idealeren und nun auch wunden, reuigen Herzen fich in der Profa der Erbverhältniffe findend, wie fie ein paar Monate nach dem Tode und feinem augenblicklichen Schmerz bei manchen Betheiligten sich vorzudrängen pflegt, aus Rom in das öde, überall von Niedergang zeugende Antwerpen verfetzt, in deffen Strafsen (1616) das Gras wuchs, kein Kutfcher, kein Reiter zu fehen und für keinen Pfennig Werth Handel war, deffen bürgerliche Sitte dem Mann des Hofes von Mantua und Günftling der feinften italienifchen Geifter fremd geworden war, zu hoch für feine ehemaligen Lehrer und Genoffen, die er

überſah, unfreundlicher Geſinnung, dem Neide und Haſſe da ausgeſetzt, wo man ſich nicht erheben konnte, ſeine guten Eigenſchaften und ſeine Gröſse zu lieben — wie hätte ſich nicht Rubens angekältet und fröſtelnd in ſeine italieniſchen Verhältniſſe zurückſehnen ſollen! Was brauchte er Antwerpen? Zehn Jahre war er in Deutſchland geweſen; ſeit acht Jahren war er Italiener geworden. Iſt doch die italieniſche Sprache ſein Leben lang ſeine Lieblingsſprache geblieben.

Doch man wollte ihn nicht gehen laſſen. Albert und Iſabella hatten den Paroxismus der katholiſchen Reſtauration durch die Künſte. Der Hofmaler und die rechte Hand des groſsen Kunſtkenners und -Sammlers von Mantua, der Vertraute von Miniſtern und Cardinälen, der — in jenen Zeiten ohne Zeitungen noch von ganz anderem Werthe — perſönlich ſo viel an den italieniſchen Höfen und am ſpaniſchen Hofe und in den Paläſten geiſtlicher Würdenträger geſehen und gehört hatte und ſo manche Verhältniſſe aus Erfahrung kannte, der Kenner, den Kunſtgelehrte als ihres Gleichen ſchätzten der feine Hofmann, der, in Miſſionen erprobt, ſelbſt in dem ſtolzen Madrid, von dem man in Brüſſel abhängig war, ſich als Künſtler und edler Mann in hohes Anſehen zu ſetzen gewuſst hatte — wie hätten Albert und Iſabella nicht ſuchen ſollen, den für ſich im Vaterlande feſtzuhalten.

Und ein katholiſcher Hiſtorienmaler konnte ſich keine beſſere Zeit wünſchen, als Rubens ſie daheim vorfand. Philipp II. hatte im Jahr 1598 ſeine Tochter Iſabella dem bisherigen, nun von ſeinen Gelübden entbundenen Cardinal-Erzbiſchof von Toledo, Groſsinquiſitor von Spanien, Erzherzog Albert, ſeinem Neffen, zur Frau und dem Ehepaar Belgien als geſondertes Unterreich mit in die Ehe gegeben. Die Wuth und Gluth des alten Religions- und Freiheits-Sinnes war in den dreiſsig Jahren des Kampfes im ſüdlichen Niederland erſtickt und verraucht. Die Hartnäckigen waren getödtet, verbannt, geflüchtet, geſtorben. Mit dem Siege einerſeits und der Erſchöpfung der Gemüther, die ſich unterworfen, anderſeits traten die Folgen ein, wie wir ſie in den verſchiedenſten Ländern wiederfinden: die Kirche griff prunkend um ſich; Glanz, Reichthum erſetzte, was noch lange an Innerlichkeit abging. Vor der goldſchimmernden Pracht und all' den Mitteln alten Cäſarenpomps, welche der Katholicismus zur chriſtlichen Geſinnung zu handhaben weiſs, vor ſeiner damals barock, aber auch vielfach grandios prunkenden Phantaſie, ſeiner pathologiſchen, in Verzückung ſchwelgenden Empfindungsſucht konnte der Reſt des proteſtantiſchen Geiſtes in den vorher blutig unterworfenen und mit unerbittlicher Hand niedergedrückten Beſiegten nicht Stand halten. Die Starken waren weggegangen. Die Müden ergaben ſich. Die Klugen und Gleichgültigeren machten mit. Auch Edle ſagten: bei welcher Partei iſt Wahrheit? Hier wie dort ſind Böſe und Gute; ſo mag ſtreiten und forſchen, weſs' Amtes Forſchung und Streit iſt; fügen wir uns.

Die kühnen, freiheitsſtolzen Brabanter und Flamländer beugten ſich damals unter das Joch, gegen das ſie mit ihren nordrheiniſchen Brüdern ſich ſo Tod verachtend erhoben hatten.

Die Sieger beeilten ſich, das Land mit ihren geiſtlichen Feſtungen zu beſetzen. Unter Albert und Iſabella's Regierung wurden mehr als 300 Kirchen erbaut. In dreiſsig Jahren ſollen ſie mehr fromme Stiftungen gegründet haben, als vorher in drei Jahrhunderten errichtet waren. Das Land ward mit Mönchen und Nonnen überſchwemmt. (Siehe Michiels und die von ihm angeführten Nachweiſe.)

Ueberall ward gebaut an Kirchen und Klöftern, für welche der damalige prunkvolle Jefuitenftil florirte (der doch nicht fo theuer war und nicht fo lange Arbeitszeit erforderte, wie der durchgeführte, reiche gothifche Stil.) Diefe Kirchen italienifcher Renaiffance boten wieder Räume, fie malerifch zu fchmücken. Alte und neue Kirchen verlangten eine Menge von Altarbildern; denn es galt auch, nun die im Bilderfturm zerftörten und noch immer nicht vollftändig ergänzten zu erfetzen.

Dies ergab für die Maler überreichliche Arbeit. Der Neukatholicismus, von Spaniern und Italienern oder doch italienifch-fpanifchem Geifte geleitet, verwendete auch die Malerei des neukatholifchen Zeitalters am liebften: Schwung, Bewegung, heifse Empfindung wurden zumeift gefchätzt.

Rubens liefs fich am Hofe zu Brüffel bewegen, zu bleiben. Die Ehren in der Fremde wurden ihm gefteigert in der Heimath entgegengetragen. Bei dem Entgegenkommen in Brüffel — und der Sohn des Liebhabers der Fürftin von Oranien-Sachfen war hinfichtlich aller äufseren Dinge Ariftokrat und hatte fich fo fehr an die Hofluft gewöhnt, dafs er fie nicht mehr entbehren konnte — und bei den Ausfichten, die fich ihm eröffneten, war es jedenfalls des Verfuches werth, daheim thätig zu fein. Auch der Frühling hat ihm das Vaterland wohl wieder anders erfcheinen laffen. Die alten Eindrücke bekamen allmälig wieder Macht. Sein gefunder, fo mafsvoller, zu feinem künftlerifchen, kraftftrotzenden, lebensüppigen Geifte in förmlichem Contraft ftehender Lebensverftand war jeder Träumerei und Ueberfchwänglichkeit vager Einbildung fremd. Im Haufe feines Bruders Philipp lernte er deffen junge Schwägerin Ifabella Brant kennen. Hat auch fie ihn gefeffelt und der Gedanke ihn zurückgehalten, dafs es an der Zeit fei, fein eigen Haus zu gründen und nicht von Anderen abzuhängen?

Als er auf Alberts und Ifabella's Aufforderung nach Brüffel kam, mufste er Beide malen und bekam Auftrag zu weiteren Gemälden. Sie waren von feinem Werke entzückt. Man konnte nun zu Brüffel fich felbft von den Urtheilen Italiens und Spaniens über Rubens' Meifterfchaft überzeugen. Der St. Ildefons-Verein, den Albert als Vicekönig von Portugal geftiftet hatte, beftellte bei Rubens, der Mitglied wurde, ein Bild, für deffen Ausführung der Erzherzog dem Künftler einen Saal einräumen liefs. Als dies Bild vollendet war, da wufste Brüffel, welchen Künftler es vor fich hatte: es ift das Altar-Gemälde, jetzt in der k. k. Sammlung des Belvedere in Wien, und feit ein paar Jahren durch den Stich von W. Unger's Meifterhand allgemeiner bekannt. Es ift fchon früh für das fchönfte Werk von Rubens in Schönheit und vollkommenem Colorit erklärt worden. (Grimbergen; der alte Stich von Witdonck wird fehr felten und fehr fchön genannt.) Unmöglich ift es hier, die Schönheit der einzelnen Meifterwerke des Künftlers auch nur kurz zu charakterifiren; genug, dafs es eins der herrlichften Bilder des herrlichen Meifters ift, gemalt mit der Abficht und Sorgfalt, fein Können zu zeigen. Die himmlifch-heitere Phantafie, die Anmuth und Freude, das Wohlige und Reiche der italienifchen Renaiffance in der Frauengruppe, die fpanifche Charakteriftik im St. Ildefons und der ernfte deutfche Realismus in den beiden zur Seite knieenden Figuren Alberts und Isabella's, Muftern des hiftorifchen Stils im Portrait, machen das Bild zu einer Perle feiner Art. Vergl. die Holzfchnitte.

Rubens wufste zu geben, zu weigern und zu nehmen. Er dankte für jede Bezahlung, als er dies Bild dem Ildefons-Verein übergab. Er erhielt dafür (8. Aug.

1609) eine goldene Kette und Medaille mit den Bildniſſen des fürſtlichen Paars — damaliger Erſatz für die jetzt gewöhnliche Ordensverleihung. Daſs er zum Kammerherrn, oder gar zum Staatsrath ernannt ſei, wie ältere Biographen mittheilen, iſt nicht wahr. Er war nicht von Adel, geſchweige vom hohen Adel, aus dem die Staatsräthe gewählt wurden.

Er war jetzt zweiunddreiſsig Jahr alt. Eine abhängige Hofſtellung, wie er ſie in Mantua eingenommen hatte, ſagte ihm nicht mehr zu. Er wollte ſein eigner Herr ſein und nach ſo manchen Jahren des Fürſtendienſtes wohl deſſen Ehren und Vortheile nicht ausſchlagen, doch ſeiner vollen Freiheit leben.

Dies konnte er nicht in Brüſſel, noch mochte er vielleicht als verheiratheter Mann ſich den dann leichteren Colliſionen mit dem Hofe ausſetzen — genug, er wählte zum Wohnſitz die Vaterſtadt Antwerpen, wenngleich er nun zum Hofmaler mit 500 Livres Gehalt ernannt wurde. Mit ſeiner, vom 23. Sept. datirten Erhebung zum Hofmaler waren übrigens manche Privilegien verbunden; ſo die Ausnahmeſtellung hinſichtlich der gewöhnlichen Vorſchriften der Malerzunft in Annahme von Lehrlingen, Freiheit von Auflagen u. A.

Am 13. Oct. 1609 hat er ſich mit Iſabella Brant, Tochter des Rechtsgelehrten Johann Brant und ſeiner Frau, geborenen Clara de Moij, Schweſter der Frau von Rubens Bruder Philipp, verheirathet.

Es begann nun für ihn die ſchönſte Zeit der Friedensjahre, wo er ohne Abhaltung im ungetrübten Glücke ſeiner Kunſt lebte und die unvergängliche flandriſche Malerei dieſer Epoche ſchuf.

Seit dem Fall Antwerpens waren die ſüdlichen Niederlande für den Kampf, den die Nordniederlande fortſetzten, verloren. Ununterbrochen hatte derſelbe gedauert. Oraniens Mord hatte nicht den erhofften Erfolg. Statt des Vaters war der Sohn erſtanden, Moriz, und hatte das Uebergewicht des freien Nordens zu Land und See errungen. Im Jahre 1607 hatte der Haſs ſo weit nachgelaſſen, daſs man einen Waffenſtillſtand ſchloſs. Am 9. April 1609 kam auf zwölf Jahre der Abſchluſs des Friedens zu Stande. So mochte jetzt auch Belgien aufathmen und das lebende Geſchlecht endlich wieder die Segnungen des vollen Friedens kennen lernen. Es ging damals durch ganz Mitteleuropa ein freudiger Aufſchwung in dem Uebergang der neueren Renaiſſance, der mit dem Ausbruche des 30jährigen deutſchen Krieges freilich verrann, um dann dem franzöſiſchen Geiſte unterworfen zu werden.

Gewaltig und ſchön hat dieſer Geiſt der Verſchmelzung der italieniſchen Renaiſſance mit dem germaniſchen Geiſte ſeinen Ausdruck in Shakeſpeare's Dramen und in Rubens' Gemälden gefunden. Beide Männer haben das Höchſte darin erreicht, aber auch ihre Schule abgeſchloſſen. Die Weiterführung ſollte bald im idealen Stil durch die Franzoſen, im realen durch die holländiſche Malerei und nach dieſer durch die engliſche Literatur geſchehen.

Alfred Michiels hat Rubens mit Baco verglichen und die Freudigkeit, mit der Rubens die Natur erfaſste, geprieſen. Gewiſs richtig. Der Geiſt des Realismus und der Naturwiſſenſchaft war rege. Gelehrte entdeckten die für uns Grund legenden Geſetze. Anatomie, Phyſik wurden zur Wiſſenſchaft erhoben. Fern davon, in dieſer eine Feindin zu ſehen, hatten ſchon ältere groſse Künſtler wie Lionardo und Michel Angelo im Geiſt der Renaiſſance ihr gehuldigt; die Anatomie, die Perſpective wurden für die Malerei nothwendiges Studium. Parallel mit den

gelehrten Forfchungen und einer vorausfetzungslos nur die Erfahrung anerkennenden Philofophie, beobachteten nun Künftler die Wirklichkeits-Erfcheinungen, Luft- und Licht-Effecte und Farbenverfchmelzungen.

Rubens vereinte mit malerifcher Genialität wiffenfchaftliche Neigung und raftlofen Fleifs. Und was die Natur anbelangt, fo konnte auch er «Natur, Du meine Göttin!» rufen. Während er die Errungenfchaften der alten belgifchen Schule in der Farbenkraft und die der Renaiffance fefthält, gelingt es ihm die italienifchen Formen des Idealismus felbftändig mit feiner realiftifchen Naturanfchauung zu durchbrechen und fo der Meifter einer neuen Zeit zu werden.

Wie er mit feiner Luft an der vollquellenden Natur oft das Mafs überfchritt, ift bekannt. Der Flandrer lebt darin; gewifs. Aber man giebt meiftens zu einfeitig dem Volkswefen die Schuld.

Die coloffale für ihn typifche Menfchlichkeit ift keineswegs erft plötzlich durch ihn empfunden. Der flandrifche Menfchenfchlag ift auch nicht coloffal, wie man ihn bei der Rubens-Erklärung häufig macht.

Rubens' Geftalten find die Fleifch und üppiges Fett gewordene Nachkommenfchaft der Titanen Michel Angelo's. Doch geht diefer Zug zum Grofsen, Vollen, befonders auch für Frauen, durch die ganze italienifche Renaiffance. (Burckhard: die Cultur der Renaiffance, worin fo herrliche Belege dafür gegeben find. Man lefe dort über das Ideal der Frau, die virago.) Von Giorgione an, welch herrliche, grofse, volle, ruhig fichere Frauengeftalten bei den Venetianern, bei welchen man manchmal eine Hinneigung zum türkifchen Gefchmack annehmen möchte. Rafael malt feine Madonna della Sedia mit Michel Angelo'fchen götter-mächtigen Armen. Seine wie Tizians Geliebte find epifche Geftalten. Selbft die heilige Jungfrau mufs fich Embonpoint gefallen laffen. Für Wand- und Deckengemälde ergaben fich leicht noch maffigere Formen, da Michel Angelo dafür nun einmal die Phantafie durch feine gigantifchen Gebilde felbft bei Paradiefesmenfchen, Propheten, Sibyllen und, früher in Askefe vertrockneten Heiligen beeinflufst hatte. Seit er Mofes wie einen Titanen, Chriftus als einen herculifch-apollinifchen Himmelsgott dargeftellt hatte, hörten für feine Nachfolger die altgewohnten Schranken felbft für folche Darftellungen auf. Die malerifche Phantafie fchwärmte feitdem für grofse, auch maffige Geftalten, welche natürlich dort, wo der Ernft und die tiefe Urgewalt des «fchrecklichen» Florentiners fehlte, leicht üppig und wohllebig, oder je nachdem auch lüftern wurden. Paul Veronefe z. B., der Rubens für einen engeren, höfifchen Kreis voranging, fchuf Göttinnen und allegorifche Perfonen, deren Leiber, deren Hals, Bufen, Arme von übermenfchlicher Macht und Sinnlichkeit zeugen, fein und höfifch dabei in Attitude und Ausdruck, wie es dem Olymp und den danach eingerichteten irdifchen Olympen der Höfe Italiens gebührte. Solche Figuren konnten für immer die Phantafie eines finnlich kräftigen Künftlers entzünden. Weder die Caracci noch Guido Reni entzogen fich ihrer Macht.

Rubens erwuchs als junger Künftler in folchen Anfchauungen. Sie entfprachen ihm; er erfafste fie mit niederdeutfcher flämifcher Anfchauung und Kraft. Italiens Lebensherrlichkeit und das heitere Glück, deffen Rofen nie ein Sturm gebrochen, haben, foweit es Frauengeftalten betrifft, am wohligften und fonnigften die Meifter der reichen, ficheren Adriaftadt gefchildert. Die idealen goldigen Leiber, dunklen Augen, Wolluft ein- und ausathmenden Geftalten in Purpurgewändern unter tief-

grünem Laub oder in Marmorpaläften werden bei Rubens zu Körpern weifs und roth und heifs von Blut und Gefundheit und Luft. Der blonde, blauäugige Norden erhält feine vollen, üppigen und bacchantifchen Ideale. Stellenweife läfst freilich Rubens humoriftifch feiner Form-Phantafie fo die Zügel fchiefsen und zeigt Bufen und betreffende Körpertheile in fo ausladenden Formen, dafs der Künftler beeinflufst erfcheint durch den Anblick der euterftrotzenden, fettwanftigen Rinder und der fchweren Roffe mit Doppel-Croupe, die in den Marfchen feiner Heimath weiden, und dafs der gewöhnlichen Menfchlichkeit vor den Idealen feiner Sinnlichkeit nichts übrig bleibt, als an Heine's Gedicht mit dem Schluffe: „Gott befehl' ich meine Seele" zu denken.

Rubens' Männer allerdings entfprechen den Frauen. Sonderbar: er ift fo nobel in den Portraits, und feine freien Heroen-Geftalten fallen fo oft in eine gewiffe Knotigkeit. Doch gehört nicht ihm allein diefe Darftellung des Schreitens mit gebogenen Knien, fo fchwerfällig und plump nach unferem Begriffe, an. Man findet diefelbe auch bei Andern, und wir find geneigt, diefelbe aus der römifchen Plaftik herzuleiten, wo fie fchon auf der Trajans-Säule fich zeigt.

Als Rubens fo in feiner Heimath begann, da kam übrigens eine Zeit, in der es fich fragte, ob er noch andere Wege, als die dann von ihm eingefchlagenen, wandeln wolle. Man kann darüber grübeln — es ift das fo billig —, ob er dann nicht noch Höheres erreicht und feinem grofsen Zeitgenoffen Shakefpeare an Umfang und Vertiefung in der Auffaffung des Menfchenwefens näher gekommen wäre. Oder irren wir? Und wollte er bei St. Ildefons nur zeigen, dafs er malen könne trotz Correggio; wollte er bei der Kreuzaufrichtung nur in der Anatomie mit Michel Angelo ringen und im Colorit Caravaggio übertreffen, und fpäter in der Kreuzabnahme fich neben Rafael in der Compofition ftellen?

Er ift immer dramatifch. Damals aber vertiefte er fich auch in die grofsartigfte Tragik, wie er fie nur noch wieder in der Einzelfigur des am Kreuze hängenden Chriftus zum Ausdruck brachte. Später überwiegt der rhetorifch-pathetifche Vortrag, die Bewunderung der Kraft, der Lebendigkeit der gefchilderten Leidenfchaften, der Beherrfchung des Stoffes mit der felbft von allem Pathologifchen freien und mit technifchen Schwierigkeiten fpielenden Meifterfchaft das gewaltige, uns ergreifende und erfchütternde Gefühl, wie es die Tragik des höchften Stils erweckt.

Zu jener Zeit entftand die Kreuzaufrichtung — jetzt im Dom zu Antwerpen das Gegenftück der berühmteren Kreuzabnahme. Wer jenes Bild zum erften Mal fieht, ift erfchüttert. Man kennt diefen Rubens nicht. Man wufste nicht, dafs er über folche düftere Gewalt gebot, fo gerungen hat im Innern, fo die Verzweiflung, lange, bange ewige Zerftörung aller Hoffnungen, alles himmlifch Erhofften, durchgefühlt hat. Man weifs nicht, wohin man das Bild verfetzen foll; es ift die Gewalt Michel Angelo's, aber eine düftere Farbenftimmung, wie fie wieder Michel Angelo, ja Italien nicht fo kennt und die uns in die grofsartigfte Romantik verfetzt.

Ein göttlicher Mannesleib ift da an's Kreuz gefchlagen; der richtende Chriftus Michel Angelo's hat hier unfagbar fchön, göttlich im Rubens'fchen Ideal fein Gegenftück gefunden. Maria, Johannes, die Verwendung des Hintergrundes — das Alles ift Leiftung der erhabenften Poefie und malerifchen Darftellung.

Was jener Zeit als höchfte Nebenbuhlerfchaft Michel Angelo's beftaunt und bewundert wurde, die am Kreuze ziehenden und hebenden anatomifch ge-

waltigen Männer, unter denen befonders der Kahlkopf berühmt war, laffen theilweife zu viel Abficht errathen, dem Michel Angelo Gleiches an die Seite zu fetzen, und bleiben der Schulübertreibung der Darftellung des Hebens und Ziehens nicht fern. Bei diefem Bilde hat Rubens fich wohl nicht aus Seneca und Plutarch vorlefen laffen, noch heiter mit feinen Befuchern geplaudert; es ift ficher in Stille und in Gram verlorenem Ernft gemalt, in den Hauptpartien fo forgfam, als ob auch die Hand mit den Gedanken die Flüchtigkeit verloren und, ftatt im gewohnten Schwung, auf diefem Ausdruck des ewig beharrenden Grames verweilt hätte.

(Der grofse zottige Hund ift fehr überflüffig. Rubens hat ihn erft nach Jahren hinein gemalt, die als zu leer erachtete Stelle links vom Kreuze auszufüllen, als er das Bild wieder überging. Uns fcheint, er habe fich das zweite Mal nicht ganz wieder in die richtige Stimmung verfetzen können. Dafs die echt Rubens'fche bruftftrotzende Blonde im rothen Gewande uns unmöglich verkürzt erfcheint, fei kurz bemerkt.)

Welche Gefühle dies Bild bedingten, ob noch die Trauer um die Mutter, oder die Sehnfucht nach Italien und das Andenken der dortigen Ideale, von denen er fich hatte trennen müffen, der Schmerz um fein armes, zu Boden liegendes Heimathland — Antwerpen, die Königin des Nordens war das Bild der vom Throne geftofsenen Macht, der Stille und Oede geworden — wir wiffen es nicht.

Der grofse einfam im Dunkel hängende Chriftus am Kreuz, fagten wir fchon, gehört dazu. Es ift der tieffte Ausdruck jenes Abgrunds von menfchlichem Elend, wo der duldende Menfch mit brechendem Auge, am Göttlichen und feiner Güte und Gerechtigkeit verzweifelnd, murmelt: Herr, Herr, haft Du mich verlaffen?

Rubens hat fich diefer Tragik felten überlaffen. Im Allgemeinen reifst ihn und dadurch auch uns die Kraft über den Schmerz. Er malt die Handlung; fo lange diefe währt, tritt die Reflexion, die eigentliche Nährerin des Schmerzes, zurück. Bei Mord und Folter, und Verzweiflung und Qual, die er fchildert, find wir fo fehr mit dem Auftritt felbft befchäftigt, dafs wir nicht Zeit haben, das ganze Graufen durchzufühlen.

Nicht felten freilich ift Rubens Werk aber auch einer Bravourfcene eines Theaterftückes ähnlich, in welcher der Inhalt zurücktritt und nur dazu dient, um die Virtuofität und Force des Darftellers zu zeigen, und wir nach diefer keine weiteren Anforderungen ftellen. Bei den fich drängenden Aufträgen kam er dazu, eine gewiffe Klaffe derfelben in diefer Weife abzumachen. Befondere Vorbereitungen brauchte er für gewöhnliche Kirchenbilder und andere Lieblingsvorwürfe nicht. Seine Infpiration war, wenn verlangt, da; fein Formengedächtnifs und fein Wiffen und Können waren ihm immer ficher; die Compofition ergab fich innerhalb der alten, weifen Regeln für ihn wie von felbft; fein Genie für das Leben und für die Farbe war von ihm untrennbar — das ergiebt denn eine Reihe von Atelier- und Geld-Arbeiten, in denen aber doch bei aller Aeufserlichkeit immer etwas Unnachahmliches bleibt.

Für viele Bilder von Rubens ift nun noch wohl die Abficht des Meifters zu berückfichtigen. Er war von dem verfchwendrifchen Genie, welches durchaus nicht für jede Leiftung die höchfte Vollkommenheit verlangt, als ob es danach in feinem ganzen Umfange gefchätzt werden wolle, wenn auch alles Andere verloren ginge. Rubens arbeitete — und liefs arbeiten — nach Ort und Zweck.

Ein Bild, beſtellt für einen beſtimmten Kirchenaltar oder eine beſtimmte Wand, ward berechnet auf Licht und Entfernung für das Publicum. Bei manchen Bildern erachtete er die Behandlungsweiſe bloſser Decorationsmalerei und Scenirung, wie auf einer groſsen, weit entfernten Bühne, für ausreichend oder nothwendig, weil ſie z. B. in einer Kirche ſo hoch und ſo weit ab von dem Platz der Betrachter hingen. Wir haben dafür von ihm ſchon aus Italien das ausdrückliche Zeug-



Rubens und Helene Fourment. Galerie des Herzogs von Marlborough.

niſs in dem Briefe, worin er ſchreibt, daſs er ſich hüten werde, das zweite Bild (für Sta. Maria), da man es wegen des ſchlechten Lichtes doch nicht recht ſehen könne, mit der Mühe und Sorgfalt wie das erſte zu malen. Man hüte ſich deswegen auch ein breit, ja oft wie mit Decorationspinſel hingeworfenes Bild von Rubens zu beurtheilen, wenn man nicht weiten Raum davor hat und den in Anſchlag gebrachten Standpunkt des Betrachters gewinnen kann. Das groſse Kreuzigungsbild „Chriſtus unter den beiden Schächern“ z. B. in Antwerpen gewinnt erſt ſeine mächtige Wirkung, wenn man ſo weit wie möglich zurücktritt;

es könnte in den beſchränkteren Räumen gewöhnlicher Galerien gar nicht im vollen Werthe gewürdigt werden.

Eine Anbetung der heiligen drei Könige (Antwerpen N. 298) iſt in ſeiner Schmiererei des Auftrags und ſeiner Ueberladung und ſelbſt Unmöglichkeit, wie die Perſonen in Luft- und Linienperſpective hineingeſetzt ſind, nur durch den Platz zu erklären, für den es Rubens malte. (Kirche des St. Michel Kloſters. Rubens ſoll es 1624 in 13 Tagen gemalt haben. Es ſieht auch danach aus. Auf dieſem Bilde iſt der ſchon erwähnte verliebt glotzende Mohrenkönig. Der rothe goldbordirte Mantel des abyſſiniſchen Magiers ſcheint mit ſeinem Effect dem Künſtler die Hauptſache beim Bilde geweſen zu ſein.)

Von der italieniſchen Flächen-Malerei her waren die Künſtler die Freiheit, Kühnheit und Keckheit in der Pinſelführung, gelegentlich die Schnellmalerei und Schmiermethode gewohnt geworden. Beſonders gab Tintoretto ein Vorbild ab.

Heutigen Tages können wir uns darüber nicht verwundern, denn ſie iſt, und auch für anderes Format und bei ganz anderen Bedingungen, wieder Mode geworden, und man ſtaunt als virtuos an, was man zu andern Zeiten für eine unverſchämte Klexerei erachtet hätte.

Wo Rubens fein malen wollte — wer hat ihn da übertroffen? Die feinſten holländiſchen Cabinet-Maler haben von ihm gelernt.

Hierbei ſei auch erinnert an den Bericht Sandrart's, der es aus Rubens' eigenem Munde wiſſen konnte, daſs Rubens eine Zeit lang in Caravaggio's Weiſe gemalt, ſie aber ſeinem Weſen zu wenig entſprechend gefunden und wieder ſeine ſchnellere Manier angenommen habe. Man denkt an Schiller, wie er ſich vom hiſtoriſch-realiſtiſchen Stil mit Bewuſstſein zu dem allgemein idealeren wendet, der ihm weniger Zeit und Mühe koſtete, und in welchem er, was ihm gerade vor Allem am Herzen lag, vollkommen ausdrücken konnte.

Als Rubens in ſeiner Vaterſtadt ſo breit, ſo ſchnell malte, da fanden ſich Neider, Nebenbuhler und Widerſacher. Das Auge derſelben pflegt ſcharf zu ſehen. Das Verdienſt des Genies anzuerkennen iſt ſo ſchwer für deſſen dadurch bei Seite geſchobene und tiefer herab ſinkende Collegen, zumal wenn der Verdienſt des Anderen auch noch den Brodneid erweckt. Die tüchtigen älteren oder gleichalten Nebenbuhler pflegen den neu Emporkommenden mit einer Schärfe und Richtigkeit zu kritiſiren, wie ſie der nächſten, nur unter ſeinem Einfluſs ſtehenden, in ſeine Anſchauungen hineingewachſenen Zeit gar nicht möglich und erſt in einer neuen Epoche wieder begreiflich iſt. Man denke dafür z. B. an das erſte Urtheil über Schiller's Don Carlos.

Seine Collegen, wird erzählt, hätten bei ſeiner Ankunft gewünſcht, ſeine italieniſchen Studien zu ſehen. Rubens habe darauf geantwortet: Lieben Freunde, alle meine Studien ſind in meinem Hirn aufbewahrt und mit dem Stempel meines Gedächtniſſes verſiegelt.

Abraham Janſſens und Wenceslaus Coeberger werden ſpeciell als Rubens' Gegner genannt. Janſſens, ein eiferſüchtiger Charakter, vor Rubens' Ankunft der berühmteſte Maler in Antwerpen, habe dieſen zu einem Wettkampf vor den Augen der niederländiſchen Kenner herausgefordert, aber Rubens habe geantwortet, daſs ſeine Werke ſchon lange die Inquiſition von Italien und Spanien beſtanden hätten, wo ſie auch zur Schau geblieben wären, ohne bis jetzt ein Zeichen von Miſsbilligung empfangen zu haben. Es ſtände ja Abraham Janſſens frei, ſeine

Werke derſelben Kritik an Orten und zu Zeiten, die ihm gut dünkten, zu unterwerfen.

Abr. Jansſens (1567 bis um 1632), ein bedeutender Maler, war Decan der Antwerpener St. Lucas-Gilde von 1606—1607. Er hat in mehreren nachweisbaren Fällen mit Rubens in der Gilde zuſammengewirkt. Als ſeine künſtleriſche Eigenart erſcheint uns, daſs er italieniſch kraftvoll und einfach und einheitlich im Colorit iſt. Aber ſeine Figuren ſind mehr Schaalen. Das volle Leben, die Alles durchſtrömende Seele fehlt ihnen. In der Beziehung konnte er gegen den neuen Lebensmaler durchaus nicht aufkommen. Die Meiſter der alten Schule werden behauptet haben, daſs die künſtliche Anordnung und die Sorgfalt, kurz zu ſagen, die Mühe, die man dem vollendeten Werke ſogleich anſehen müſſe, einen weſentlichen Theil ſeines Werthes ausmache. Es wiederholt ſich auf allen Gebieten, daſs gerade mittelmäſsige aber fleiſsige Talente auf dasjenige das höchſte Gewicht legen, was der geniale Denker und Künſtler weggearbeitet hat, obwohl er auch die dazu nöthigen Arbeiten gemacht und nicht Alles nur ſo aus den Fingern geſogen hat.

Die Maler, die auf demſelben Gebiete arbeiteten und neben Rubens ſich behaupten wollten, bekamen allerdings neben ihm einen ſchweren Stand. Vor dem Neid und Haſs gegen einen überlegenen Geiſt kann uns nur die Liebe retten, ist ein altes wahres Wort. Rubens war in kurzer Zeit der Mittelpunkt der Antwerpner und belgiſchen groſsen Kunſt. Seiner Macht, ſeinem Vorbilde konnten ſich Altersgenoſſen und Jüngere nicht entziehen. Er ward die neue Brabanter Schule. Und er war ſo groſs, ſo beherrſchend, daſs nur Wenige ihren vollen Charakter neben ihm wahrten, und ſeine Schüler meiſtens nur Diener ſeines Geiſtes und Epigonen wurden.

Ein Kind des Glückes, aber ſtets auch durch Verſtand und Fleiſs das Glück zu erhalten beſtrebt, nahm er von vornherein auch geſellſchaftlich eine auſserordentliche Stellung ein. Anfangs wohnte er im Hauſe ſeines Schwiegervaters. Am 14. Januar 1611 kaufte er das Terrain, auf dem er ſein prachtvolles Haus ſich erbaute. Die ältere Angabe, noch in Smit-Grimbergen, daſs er ſogleich jenes Anweſen gekauft, es nach Bedürfniſs umgebaut und dann 1610 geheirathet habe, iſt unrichtig. Des Weiteren iſt die Geſchichte, die ſich an den Bau ſeines Hauſes und den Prozeſs mit der Schützengilde und in Folge deſſen an ſeine berühmte Kreuzabnahme knüpft, falſch. Die Urkunden über die Entſtehung dieſes Bildes liegen vor. Es wäre nach der alten Angabe gemalt, um den Proceſs mit der Kolveniers-Gilde beizulegen, der dadurch hervorgerufen ſei, daſs widerrechtlich auf deren Grund und Boden ein Theil ſeines neuen Hauſes gebaut geweſen wäre. Der Obmann der Gilde, Bürgermeiſter Rockox, Rubens' naher Freund, habe vorgeſchlagen, das bebaute Terrain dem Meiſter gegen ein Altarbild mit einer Darſtellung aus dem Leben ihres Patrons, des heiligen Chriſtophorus in der Gildenkapelle der Kathedrale zu Antwerpen zu überlaſſen. Beide Theile hätten dies angenommen. Es wird weiter erzählt, Rubens habe über das Wort Chriſtophorus nachgedacht und das Bild des „Chriſtusträgers" nun dadurch zum Ausdruck gebracht, dass er dargeſtellt, wie Chriſtus von Maria beim Beſuch Eliſabeths unter dem Herzen, vom Hoheprieſter Simeon im Tempel auf den Armen und (in dem groſsen Mittelbilde) vom Kreuze abgenommen und als Leichnam getragen wird. Die Gilde habe aber auf dem fertigen Bilde ihren Chriſtophorus vermiſst. Rubens

habe den Mitgliedern den tiefen Sinn ſeines Dreibildes erklärt, aber, ſeine Antwerpner kennend, habe er für die Unzufriedenen auf die Auſsenſeite der beiden Flügel den heiligen Chriſtophorus und einen Klausner mit einer Laterne in der Hand und einer Eule auf einem Baume gemalt — und die Eule habe bedeutet, daſs die unzufriedenen Gilde-Männer als Eulen verachtet hätten, was ſie ſpäter mit der ganzen Welt anbeteten. Alles Mythe, wie ſo vieles Andere Mythe! Die Contracte liegen vor. 1611 iſt das Bild beſtellt, 1612 iſt es gemalt; 1614 hing es über dem Altar. Es ward in Raten bezahlt, abbezahlt im Jahre 1621, und zwar betrug der Preis etwa 9000 Livres. Im Jahre 1615 hat Rubens, der neben dem Garten der Gilde wohnte, mit dieſer einen Contract wegen der Erneuerung einer alten Mauer abgeſchloſſen — das iſt Alles.

Das Bild freilich gehört zu den wichtigen, entſcheidenden Werken, um die ſich naturgemäſs Mythen bilden. Es iſt das Denkmal der höchſten Meiſterſchaft: ideale, geſtaltenſchöne, vollendete Compoſition, das ganze Werk in ſeiner Art frei und makellos wie eine Naturnothwendigkeit. Die ſchwangere Maria iſt groſs und ſchön und ſehr edel. In der Darbringung des Kindes hat ſie vollen Renaiſſance-Adel. Die Magd links iſt in der Bewegung trefflich aber auch wie fleiſsig vorher ſkizzirt und ſtudirt! Das Mittelbild iſt ſeiner wunderſchönen Compoſition wegen bekannt — das Motiv findet ſich ſchon bei italieniſchen Meiſtern und iſt von Rubens frei verarbeitet. Die Figuren ſind nicht ſo dramatiſch bewegt, wie er dies ſpäter und um ſo mehr liebt, je mehr er ſich gehen läſst. Wie er vielleicht in der Kreuzaufnahme ſeine Gewalt zeigen wollte, neben Michel Angelo in der Darſtellung der Körper, der Anatomie und der Bewegung, neben Caravaggio und Andern in der eigenthümlichen Gewalt der Farbe zu beſtehen, ſo ſcheint die Kreuzabnahme gemalt, um ein Meiſterſtück claſſiſcher Schöne zu liefern, das mit den höchſten Muſtern des Rafaeliſchen Stils in Compoſition, Attitude u. ſ. w. wetteifern und vielleicht vielem Gerede und Gemunkel in den Ateliers ein Ende machen ſollte, daſs er ſich nur auf das Gewaltſame und Sinnliche, aber nicht auf die hohe Ordnung und Weihe des Rafaeliſchen Stils verſtände.

Bei einigen Figuren iſt der Schmerz zu ſehr gedämpft in der Aufmerkſamkeit auf das Abnehmen des Körpers. Johannes ſteht da in Rafaeliſcher ſchöner Poſe. Aber alles Einzelne verſchwindet vor dem wunderbaren Geſammteindruck. Der herabſinkende Todte in dem weiſsen Leintuch, ſo mächtig, düſter gehoben durch das umſäumende Blaudunkel, die Abnehmer und Empfänger des Leichnams — anders iſt das oft, nirgends ſchöner in der Compoſition dargeſtellt worden. Die jetzige Farbe des berühmten Bildes hat freilich viel Schweres, Stumpfes im Blau und entſpricht in dieſer Beziehung nicht der Erwartung; aber es iſt gründlich reſtaurirt — ſo erklärt ſich's.

Seit Rubens in Antwerpen ſein Atelier eröffnet hatte, begann ein Leben der Arbeit und der Erfolge, wie es ſchöner nicht gedacht werden kann. In ſeinem prachtvollen Hauſe, das nach ſeinen eignen Angaben erbaut war, lebte er mit ſeiner ſtattlichen Frau. Zu den gewöhnlichen Ateliers erbaute er einen Malſaal für die gröſsten Bilder und im Garten eine Rotunde für die Kunſtſammlungen von Antiken, Abgüſſen, Bildern, Copien und Koſtbarkeiten, welche er geſammelt hatte und mit künſtleriſchem und wiſſenſchaftlichem Eifer und Verſtändniſs mehrte. Die Schüler drängten herzu, und die Annahme ward von ihm als hohe Gunſt erbeten. Hunderte muſsten abgewieſen werden.

Frau Isabella gebar ihm 1614 den ersten Sohn, Albert, dessen Pathe der Erzherzog ward, 1618 den zweiten, — Nicolaus.

Der Meister der stürmischen Leidenschaften und Handlungen und Darsteller sinnlicher Genusskraft wusste Phantasie und Leben aus einander zu halten. Wir zweifeln nicht, dass er, der durch die alte Literatur Erfrischung und Seelenerhöhung suchte, Cicero's Worte als goldene befolgte: „Zwischen dem Anständigen in der Poesie aber und dem Anständigen des Lebens ist dieser Unterschied: dass das der Dichtung nur nach dem angenommenen Charakter beurtheilt wird, den die Fabel oder Geschichte ihren Personen zuschreibt; wir aber das unsrige im Leben nach dem wahren Charakter beurtheilen müssen, den uns die Natur beigelegt hat — einem Charakter von hoher Würde und der uns weit über alle anderen Geschöpfe erhält wir haben aber alle von der Natur nur eine Rolle zu spielen bekommen — die Rolle gesetzter, ordentlicher, mässiger, wohlgesitteter Menschen.“ In diesen Worten ist Rubens' Leben charakterisirt. Schuf er im Atelier, unbekümmert um Andere, die Gestalten seiner Phantasie, üppig, grandios, stürmisch, wie es nun war, so war er sonst ein Muster guter Sitte und jeder häuslichen Tugend. Stattlich, kräftig, heiter, feurig schauend, ein ganzer Mann in jeder Beziehung, lag ihm doch nichts ferner als stürmischer Excess und genialische Lebensart, wie sie damals gerade bei den Malern so vielfach im Schwange war und das geschlechtliche Leben in den höheren und hohen Kreisen, in denen er sich bewegte, so vielfach beherrschte und mit südlicher Licenz als modisch hingenommen wurde. Dem Maler so vieler weiblicher Schönheiten ist nie Uebles oder Frivoles nachgesagt. Selbst Campo-Weyerman, der Spürhund des Niedrig-Pikanten, weiss nichts vorzubringen, als, „dass Einige sagen“, dass es mit seinem römischen Bilde eine besondere Bewandtniss gehabt habe, indem die heilige Catharina das Portrait einer allzubekannten römischen Courtisane gewesen sei. Er liebte auserlesene, kleine Gesellschaft und geistvolles oder gelehrtes Gespräch. Schweres Trinken war ihm verhasst; er war durchaus mässig. Das Spiel war aus seinem Hause verbannt. Wie in einem Kloster regelmässig sei die Hausordnung gewesen, heisst es. Winters und Sommers hörte er immer die Frühmesse — nur das Podagra, das ihn später quälte, habe ihn davon abgehalten, berichtet Philipp Rubens. — In der Religion war er, wenn auch genau in den Formen und auf das Decorum achtend, wie es dem Günstling und Freund der frommen Hoheiten in Brüssel und so vieler hoher geistlicher Personen anstand, von aufgeklärter Gesinnung der durch das classische Alterthum bestimmten Renaissance-Bildung und ihrer Philosophie, wie seine Briefe beweisen; ein frommer Christ und guter Katholik innerhalb dieses Geistes. Nach der Messe begab er sich an die Arbeit. Er liebte heiteres Gespräch während des Malens, oder sich vorlesen zu lassen. Plutarch, Virgil, Seneca und Homer werden als seine Lieblingsschriftsteller angegeben. Lateinisch sprach und schrieb er. (Den Herzog von Mantua soll er durch sein Citat Virgil's beim Malen in Erstaunen gesetzt haben. Lange Zeit wurde immer ein zu dem Vorwurf des Gemäldes nicht stimmendes, falsches Citat harmlos dafür von dem Vorgänger abgeschrieben.) Italienisch wurde und blieb seit dem Aufenthalt in Italien seine eigentliche Schriftsprache; es war ihm geläufiger und lieber als französisch. Möglichst verfolgte er die neuen Erscheinungen der schönen und gelehrten Literatur. Als Archäologe war er ein von den besten damaligen Gelehrten geschätzter Kenner, der auf der Höhe des Wissens

ſtand; er führte mit den Berühmtheiten des Faches einen gelehrten Briefwechſel. Seine Sammlungen lagen ihm ſehr am Herzen; ſie waren ſeine ſtillere Erholung nach der Arbeit. Beſonders liebte er geſchnittene Steine und Denkmünzen; er war ein Verehrer der antiken Plaſtik. Aber wie die alte Literatur und die ſchöne Kunſt, in welcher er auch in der Architektur und dahin Gehörigem zeichnend thätig war, ſo intereſſirten ihn auch die neueren Wiſſenſchaften; er machte ſich mit der Naturwiſſenſchaft und ihren wirklichen und vermeintlichen Entdeckungen zu ſchaffen; durch ſein Studium der Anatomie, Linien- und Luftperſpective und der Farbenwirkungen und Verbindungen, wie als Phyſiognomiker und Pſychologe ergaben ſich ihm die Berührungspunkte. Hat er nicht, wie Lionardo da Vinci, ſelbſt den Techniker, Kriegs- und Waſſerbaumeiſter gemacht, ſo nahm er doch auch für dieſe Gebiete regſten Antheil. Mit Eifer hat er die Bemühungen eines Bekannten verfolgt, der glaubte, das Perpetuum mobile gefunden zu haben. Stand er in dieſer Beziehung nicht über ſeiner Zeit, ſo in einer anderen: als ihm ſpäter der Alchymiſt und Sonderling, Meiſter Brendel, mit der Aufforderung kam, Geld herzugeben, denn er ſei nahe daran, die tinctura, Gold zu machen, zu finden, erwiderte er ihm lächelnd: „Meiſter Brendlin, ihr kommt allein um zwanzig Jahre zu ſpät, denn um ſelbige Zeit ſchon hab' ich durch den Pinſel und die Farben den rechten wahrhaften lapidem Philoſophicum gefunden.“ (Sandrart.)

Die Tagesarbeit unterbrach ein ſehr einfaches, mäſsiges Frühmahl. Fleiſchdünſte, heiſst es, habe er für ſeine Thätigkeit als ſchädlich erachtet. Gegen 5—6 Uhr, je nach der Jahreszeit, hörte er mit der Arbeit auf. Bei ſchlechtem Wetter ergötzte er ſich in ſeinen Sammlungen, bei gutem machte er einen Spazirgang in den Vorſtädten oder auf den Wällen oder ritt aus. Pferde liebte er ſehr und hatte zum Reiten und zum Modell immer auserleſene von ſpaniſcher und anderen Racen im Stall. In ſeinen Bildern bildete er ſich ein eigenes für ſein mächtiges ſchweres Menſchengeſchlecht paſſendes Pferdideal aus, das man am meiſten in der jetzigen ſchwarzen frieſiſchen Race mit ſchlanken Köpfen, langen gebogenen Hälſen, runden Leibern, breiter, geſpaltener Croupe, hohen zottigen Beinen und breiten Hufen wiederfindet.

Liebte er das Reiten und im Leben bei freundlichem, einfachem Weſen die Erſcheinung des Cavaliers, ſo verabſcheute er, nebenbei bemerkt, die Exceſſe des Cavalierweſens jener Tage. Dieſer Fürſt der Gentlemen verabſcheute und verurtheilte aufs Stärkſte das Duell, das damals jährlich Frankreich mehr Edelleute als ein ernſter Krieg koſtete.

Zur Abendmahlzeit ſah er gern einige Freunde bei ſich. War er im weiteren Umgang liebenswürdig und zugänglich, freundlich und hülfreich, ſo war er hinſichtlich engeren Umgangs ſehr wähleriſch. Er ſtellte ſich wo möglich mit aller Welt gut und wuſste ſelbſt Feinde durch ſeine Freundlichkeit und Hülfe zu entwaffnen. Dies war die Freundlichkeit und Güte eines harmoniſchen Geiſtes, der, mit ſich ſelbſt in Frieden und Klarheit, auch jedem Andern das möglichſt Gute angedeihen laſſen will, aber damit nicht gleich ſein harmoniſches Weſen öffnet und Preis giebt, daſs Jeder neidiſch oder täppiſch oder grob hineintappe. Nur Männer erſten Ranges in ihrer Art liebte er im engeren Bekanntenkreiſe. Der Bürgermeiſter Rockox, der Gelehrte Caspar Gevaerts gehörten in Antwerpen dazu. Unter ſeinen gelehrten Freunden ſind beſonders die franzöſiſchen Gelehrten Peiresc und Dupuy zu nennen.

In einer Hinſicht hat man ihm oft ſcharfe Vorwürfe gemacht: er ſei auf Erwerb erpicht, in Geldangelegenheiten nicht gemüthlich und nicht immer nobel geweſen. Rubens erachtete Erwerb und Reichthum für honeſtum. Er brauchte viel für ſein Haus und ſeine Sammlungen und war geborener Haushalter. Er mehrte ſein Gut durch „Sparſamkeit, Fleiſs und Vernunft“ und benutzte es nicht „zum Werkzeug ſeiner Lüſte und ſeiner Eitelkeit“ ſondern in würdigſter Weiſe. Wo es Schönes gab in Alterthümern und Bildern kaufte er fürſtlich. Von Neid und zumal Brodneid zeigte er für gewöhnlich keine Spur. Er lobte, er half anderen Künſtlern mit Rath und That und beim Verkauf ihrer Gemälde; er kaufte ſelber dieſelben fleiſsig an. Allerdings, wo es ſich um monumentale Arbeiten handelte, da ſehen wir ihn ſchwach, einmal ſogar hinter Jordaens' Rücken nicht würdig. Aufgaben, Königspaläſte zu ſchmücken und mit Rafael, Paul Veroneſe, Hannibal Caracci in die Schranken zu treten, dies Andern zu gönnen vermochte er nicht. Und der groſse nach Groſsem verlangende Mann wird dabei recht klein, gewöhnlich. Daſs er das ihm ſchuldige Geld von Fürſten ſehr geſchäftsmäſsig, ja bis zum Peinlich-Nergelnden und gar nicht vornehm beitrieb, mag er, der ſeit Mantua auf's Genaueſte wuſste, wie es damals bei ſchlecht rechnenden, ſich um die Zahlung nicht kümmernden Fürſten mit zerrütteten Finanzen und mit Kaſſenverwaltungen zuging, in denen Alles von Gunſt abhing, mit ſeinen eignen Worten aus einem ſpäteren Briefe zu entſchuldigen ſuchen: . . . ma havendo imparato per longa esperienza quanta sia la longhezza delli prencipi in materia d'interessi e quanto lor sia più facile il far del male che del bene. Er, Rubens, hatte ſeine Auslagen für Gehülfen u. ſ. w. ſogleich zu machen und ſah nicht ein, warum er, anderer Liebhabereien der Beſteller wegen, warten oder verzichten ſollte. Im Preis-Machen war er ſehr beſtimmt und vornehm. Abfeilſchen lieſs er nichts. Seine Preiſe „ar like de Lawes of Medes and Persians, wch may not be altered.“ Jeder Tag eigner Arbeit koſtete bei einem Gemälde 100 Gulden.

Auch für den Maler galt damals noch der alte Begriff der Werkſtatt. Er bekam Beſtellungen zu beſtimmten Preiſen und fertigte ſie mit Gehülfen und Lehrlingen oder allein; je nachdem. Darüber entſchied die beſondere Bedingung, Preis und Geſchäfts-Regulation. Das war ſo bei Michel Wohlgemuth und Dürer wie bei Rafael und jetzt auch noch bei Rubens. Bei dieſem nahm es dieſelben Verhältniſſe und noch weitere an als bei Rafael. Die Nachfrage machte, daſs er mit ſeiner ganzen Schule arbeitete und noch andere geſchätzte Künſtler heranzog, die als ordentliche oder auſserordentliche Gehülfen und Specialiſten mit ihm arbeiteten. Vieles wurde fabrikmäſsig geliefert. Rubens malte ſeine Lieblingsvorwürfe für ſich; Anderes entwarf er und machte die Skizzen dazu. Nach dieſen wurde das Bild gezeichnet und gemalt. Er half nach oder legte nur die letzte Hand daran, um die Leben verleihenden Drücker hineinzubringen. Manches wurde mit Aenderungen copirt. Bei den gewöhnlichen groſsen Beſtellungsbildern iſt von vorn herein gar keine Rede davon, daſs er ſie allein malen ſolle. In manchen Fällen wurden gleich die Gehülfen ausbedungen, die das Bild malen ſollten.

Was es an Menſch- und Thiergeſtaltung für den Ausdruck kräftiger Action und Gemüthsbewegung und Leidenſchaft nur gab, was Antike und Chriſtenthum und Gegenwart, Phantaſie und Natur dafür boten, das war Rubens' Reich.

Wir wollen dafür die einfache Eintheilung von Smith wiedergeben. Was kann charakteriſtiſcher ſein, als der Reichthum, den das trockene Schema zeigt!

Es lautet: Vorwürfe aus dem alten und neuen Teftament aus der Heiligen-Legende und -Gefchichte. Die heilige Familie, einzelne Figuren von Apofteln, Heiligen, Märtyrern, Prieftern. Mythologie aller Art; Allegorien; Hiftorien-Bilder; Gegenwarts-Bilder des häuslichen Lebens, in denen das venetianifche aus Venedigs goldenen Tagen fein flandrifches Gegenftück der wohlhabenden Behaglichkeit und rüftigen Tüchtigkeit gefunden hat. Portraits; Thier- und Jagdbilder. Später kommen dann auch noch Landfchaften hinzu. Nebenher gingen Cartons für Teppiche, Zeichnungen für Bücher-Vignetten u. dgl., architektonifche Entwürfe. Grofse Aufmerkfamkeit verwandte er auf die Kupferftiche feiner Bilder; namentlich in den erften Jahren war er für deren Trefflichkeit beforgt und fortwährend mit den Meiftern thätig. Der Betrieb des Verkaufes derfelben war feine hohe Sorge; er liefs fich Privilegien dafür geben und fetzte feine Freunde und Gönner dafür in Thätigkeit. (Die Franzofen neideten ihm die Goldgrube, die er aus feinem franzöfifchen Privileg mit den Stichen zog und machten ihm während der Kriegszeit grofse Scherereien und Sorgen um die gewohnten Einkünfte daraus.)

Doch hören wir ihn felbft über feine Bilder. Sir Dudley Carleton, damals englifcher Gefandter im Haag, hatte mit ihm Verhandlungen angeknüpft, um feine Antiken gegen Bilder von Rubens zu vertaufchen. Rubens fchreibt, dafs er im Haufe das Wahrhaft-Auserlefene feiner Malerei habe (the very flower of my pictorial stock), im Befonderen einige Gemälde, die er eigens für feine eigne Freude daran zurückgehalten hätte; „ja ich habe einige um höheres Geld, als fie verkauft find, zurückgekauft.“ Nun führt er die folgenden Bilder mit Preis an:

Prometheus u. f. w. Original von meiner Hand, und der Adler gemalt durch Snyders, (9' Höhe zu 8' Breite) 500 fl.

Daniel unter mehreren Löwen, nach dem Leben aufgenommen, ganz von meiner Hand, (8 zu 12') 600 fl.

Leoparden nach dem Leben, mit Satyren und Nymphen. Original von meiner Hand, bis auf die wundervolle Landfchaft von der Hand eines in dem Fach gefchickten Meifters, (9 zu 11') 600 fl.

Eine Leda mit Schwan und einem Cupido. Original von meiner Hand, (7 zu 10') 500 fl.

Kreuzigung, Lebensgröfse, vielleicht für das befte Werk, welches ich je gemacht, erachtet (12 zu 6') 500 fl.

Das letzte Gericht, von einem meiner Schüler angefangen nach einem weit gröfserem Bilde von mir für Sereniss. den Fürften von Neuburg, der mir 3500 fl. baar dafür gab. Es ift nicht vollendet und würde daffelbe ganz und gar von meiner Hand retouchirt werden und dadurch kann es für ein Original gelten (13 zu 9') 1200 fl.

St. Peter, der vom Fifch das Geld giebt, um den Tribut zu bezahlen, mit anderen Fifchern herum, nach dem Leben. Original von meiner Hand, (7 zu 8') 500 fl.

Jagd von Reitern auf Löwen, angefangen von einem meiner Zöglinge nach einem Bilde von mir für Sereniffimus von Baiern, aber ganz und gar von mir retouchirt (8 zu 11') 600 fl.

Die zwölf Apoftel, mit einem Chriftus, von einem meiner Schüler, nach den Originalen meiner Hand, die der Herzog von Lerma befitzt, jeder völlig von meiner Hand retouchirt (4 zu 3'). Jeder 50 fl.

Achilles, als Frau gekleidet, gemalt von meinem beſten Schüler und das Ganze von mir retouchirt, ein ganz brillantes Bild und voll von mancherlei ſchönen jungen Mädchen (9 zu 10') 600 fl.

Ein St. Sebaſtian, nackt, von meiner Hand, (7 zu 4') 300 fl.

Eine Suſanna, von einem meiner Schüler, das Ganze aber von meiner Hand retouchirt, (7 zu 5') 300 fl.



Die vier Erdtheile. Wien. Belvedere.

Giebt es einen beſſeren Einblick in ſein Arbeiten als dieſen Brief? Es ergiebt ſich aus demſelben und anderen, daſs eine ſtrenge Scheidung der Rubens'ſchen Werke nach Originalen und Schüler-Bildern in vielen Fällen für uns ganz unmöglich iſt. Carleton will keine Copien und fordert Original-Gemälde für ſeine Original-Antiken. Rubens erwidert, daſs er natürlich ſehr damit zufrieden ſei „doch muſs Ew. Excellenz die andern Bilder nicht für einfache Copien

anſehen, ſondern als ſo gut von meiner Hand retouchirt, daſs ſie ſehr ſchwer von Originalen zu unterſcheiden ſind.“

Dieſen intereſſanten Verhandlungen ſeien noch folgende charakteriſtiſche Stellen entnommen. Ich habe, ſchreibt Rubens im Mai 1618, dies Jahr für meine Bauten einige tauſend Gulden ausgegeben und ich bin auch nicht geſonnen, für meine Liebhaberei die Grenzen eines guten Haushalters zu überſchreiten. In der That, ich bin kein Prinz, ſondern lebe von meiner Hände Arbeit.

Seine Liebhaberei war allerdings eines Fürſten würdig und ſeine Ausgaben für die geliebten Antiken fürſtlich. Auf die Vorſchläge, welche Rubens dann weiter macht und die ſich zum Theil auf Cartons zur Geſchichte des Decius Mus, reſp. des Scipio und Hannibal, für Brüſſeler Teppiche beziehen, ſchreibt Sir Dudley Carleton dann jene bekannten Worte: Und ſo ſtimme ich in jeder Hinſicht mit dem Inhalt Ihrer zwei letzten Briefe überein, ausgenommen, daſs ich Ihre Verneinung, kein Fürſt zu ſein, nicht unterſchreiben kann. Denn ich halte Sie für den Fürſten der Maler und der Gentlemen. (In der Liechtenſtein-Galerie zu Wien ſind ſechs Bilder von Decius; der Feldherr auf dem Paradebett in der Münchener Pinakothek.)

Es war maleriſch wohl Rubens’ gröſste, glücklichſte Zeit. 1618 malte er z. B. das Bild für den Altar der Fiſcher-Kapelle in Mecheln (in den Formen ſehr nach Michel Angelo), vom Frühling 1619 iſt die Quittung an Jaspar Charles für die Communion des heiligen Franz von Aſſiſi. Um 1619 entſtand, nach dem Vorbilde von Tizians Schlacht bei Cadore, ſeine berühmte Amazonenſchlacht, jetzt in der Pinakothek, welche, wie es in Prof. Marggraff’s Katalog heiſst, hauptſächliche Veranlaſſung wurde, daſs Kurfürſt Johann Wilhelm die ehemals berühmte Düſſeldorfer Galerie anlegte.

Im Jahre 1620 erhielt Rubens die Aufforderung, die groſse Galerie des Luxembourg-Palaſtes zu Paris mit einundzwanzig groſsen Gemälden aus dem Leben der Maria von Medicis zu ſchmücken. Im September wahrſcheinlich ging er nach Paris und legte die Skizzen dazu vor. Von den angenommenen Bildern wurden neunzehn in zwei Jahren in ſeinen Antwerpener Ateliers fertig geſtellt. Die zwei gröſsten malte er in Paris ſelbſt, denen er dann noch vier Portraits hinzufügte.

Er huldigte darin durchaus dem rhetoriſch-epiſchen Stil jener Tage; bei dem heute wieder aufgekommenen Barock-Geſchmack kann man ſich von den früheren Erklärungen und Verwunderungen dispenſiren. Erhabene epiſche Dichtung durfte ſich damals nicht mit der Erde begnügen, ſondern das Himmliſche, der Olymp, der chriſtliche Himmel, die Regionen, in denen die Allegorien thronten und je nachdem die Hölle waren dafür rigoros. Was für das Epos galt, galt auch mehr oder weniger für die erhabene epiſche Malerei. Bedenken, wie ſie ſpäter in der deutſchen Aufklärung Leſſing dagegen vorbrachte, gab es in dieſer Zeit nicht; und am wenigſten in katholiſchen Ländern. Für den idealen, hohen Stil herrſcht dieſer Geſchmack ja noch bis in Winckelmann’s Zeit.

Wenn Rubens das Leben der Maria zu ſchildern hat, ſo beginnt er alſo mit dem Loos, das ihr die Parzen bereiten. Jupiter und Juno wachen darüber, daſs ihrem königlichen Erdenliebling der Faden lang geſponnen wird. Die Geburt der Maria ſtellt die Geburtsgöttin Lucina dar, die das Kind der Stadt Florenz überreicht. Minerva wird natürlich die Erziehung leiten, die Grazien werden ihr zur Seite ſtehen; Mercur verleiht Beredtſamkeit. Wenn Gott Hymen mit Blumen be-

kränzt Heinrich dem Vierten das Bild der Maria von Medicis zeigt, dann fteht Frankreich als weibliche gehelmte Geftalt mit blauem lilienbefätem Mantel finnend daneben und fchaut auf den König, während der Himmel fein Wohlgefallen hat und Jupiter und Juno beifällig herniederblicken. Den chriftlichen Erzbifchof, der Maria von Medicis bei der Landung zu Marfeille begrüfst, fürchtet weder die Fama noch Neptunus mit feinem Gefolge von Sirenen und Tritonen. Dem Gefchmack der Barock-Renaiffance war das Alles an fich ganz einfach. Die Auslegung war allerdings nicht felten fehr fchwierig und ohne Schlüffel oder Erklärung Seitens des Gelehrten oder Künftlers, der all' feine Wiffenfchaft und feine Fineffen und Einfälle dafür anftrengte, oft ganz unmöglich.

Auch in diefem Falle ward trotz allem Scharffinn des Erklärers doch noch des Künftlers Berichtigung nöthig.

Alle diefe Bilder find reftaurirt und haben ihr urfprüngliches Colorit verloren. In der Münchener Pinakothek find fiebzehn Skizzen dazu von Rubens Hand, in der Eremitage drei.

Die Bezahlung ging nicht nach Wunfch des Künftlers vor fich, und er beklagte fich darüber, auch, dafs man ihm keine aufserordentlichen Belohnungen habe angedeihen laffen, und ift überhaupt recht ungemüthlich in der Sache, war dann aber doch fehr eifrig bemüht, den Auftrag für die Gegen-Serie aus Heinrich's IV. Leben zu erhalten. Er war voll Unruhe und fürchtete befonders in Richelieu feinen Widerfacher. Die Angelegenheit fchleppte fich hin. Und dann mufste Maria von Medicis in's Exil wandern, um fchliefslich im Kölner Rubens-Haus zu fterben.

Ehe noch Rubens die Luxembourg-Galerie übernahm, fchlofs er den 29. März 1620 mit den Jefuiten in Antwerpen den Contract (abgedruckt bei Reiffenberg), ihre feit 1614 erbaute Kirche, deren Thurm, ja die ganz nach feinen Plänen bei Einigen erbaut heifst, mit neununddreifsig Gemälden zu fchmücken. Die Skizzen zu diefen waren jedenfalls noch vor Ende des Jahres zu liefern, alle von feiner Hand gemacht «und durch van Dyck nebft einigen andern feiner Schüler» im Grofsen auszuführen und auf Ehre und Gewiffen mit eigener Hand zu vollenden, was man daran noch als mangelhaft befände. Bei der Ablieferung der neununddreifsig Stücke follten 7000 Fl.; für die grofsen Bilder der heiligen Väter Ignatius und Xaverius 3000 Fl. bezahlt werden. Die Kirche brannte am 18. Juli 1718 ab. Nur vier Gemälde blieben mit dem grofsen Chor und zwei Kapellen verfchont. Drei davon, Mariä Himmelfahrt, Ignatius und Xaverius find 1794 nach Wien gebracht und jetzt im Belvedere. Jacob de Wit zeichnete alle Gemälde 1711 und 1712. Er gab zehn Stiche davon nach dem Brande heraus. Jan Punt eröffnete zur neuen Herausgabe und Vervollftändigung 1751 eine Subfcription und brachte fechsunddreifsig Blätter. Die erfte Galerie oben und unten ift auch herausgegeben durch G. M. Preisler. Siehe C. G. Voorhelm Schneevoogt.

Und während Jefuitenkirche und Luxembourg-Palaft ihn mit Arbeit überluden, hoffte Rubens 1621 ähnliche Aufträge für London in dem von Inigo Jones erbauten und geplanten Palafte zu bekommen. Mit Recht ruft der Herausgeber von Horace Walpole's Anecdotes of Painting (R. N. Wornum) aus: Welch' ein Werk wäre dies, wenn vollendet, geworden! Inigo Jones, Rubens und Van Dyck! (Diefer follte die Gefchichte des Hofenband-Ordens malen.) Europe could not have shown a nobler chamber!

Es begann jetzt für Rubens eine Zeit der Zerſplitterung, daſs es zum Erſtaunen und nur aus dem eingeſchulteſten Betrieb zu erklären iſt, daſs ſeine Werkſtatt ſo ruhig nach wie vor ihre Bilder lieferte, in denen allerdings durchgehends die Ausnahmen von dem auf den erſten Blick bekannten Typus immer ſeltener werden. Und es gab nicht bloſs mit Kirchenvorſtänden deshalb mancherlei Streit zu beſtehen, denen es denn doch zu arg ward, wenn die Schüler die bei dem Meiſter beſtellten Bilder ſo gut wie fertig malten, ohne daſs Rubens ſich bis dahin nur ein einzig Mal bei der Arbeit in Kirche oder Kloſter hatte ſehen laſſen. Es gab auch andere Ungelegenheiten.

Rubens' Jagdbilder waren in dieſen Nimrods-Zeiten äuſserſt begehrt. Dem Meiſter gab der Kampf mit wilden Thieren Lieblings-Vorwürfe. Männer, Roſſe, Hunde, Wild aller Art vom Fuchs und Wolf und Eber zum Löwen, Tiger, Krokodil und Nilpferd wurden mit unübertrefflicher Gewalt in Hatz, Kampf, Wuth, Sturz, Tod gemalt. Vorbild waren dem Jüngling wohl ſchon geweſen die Stiche nach Antonius Tempeſta von Nicolaus van Aelſt (1590), die ſo Manches bringen, nur nicht Rubens Schwung und dramatiſche Bewegung. Er hatte nun um 100 £ für den Herzog von Baiern einen Kampf zwiſchen Reitern und Löwen und Tigern gemalt. Ein Schüler hatte eine Copie gemacht. Carleton wollte dem damaligen Prinzen von Wales, Carl, ein Geſchenk machen und Rubens bot um billigen Preis dafür dies Gemälde an, mit der ausdrücklichen Erklärung, daſs er es nicht ganz gemalt habe, aber ſorgfältig durchführen wolle. Nichtsdeſtoweniger gaben die Kritiker in London ihr Gutachten dahin ab, daſs wenig oder nichts von ſeiner Hand an dem Bilde ſei. Rubens behauptete, es überarbeitet zu haben. Der Prinz von Wales wies das Bild zurück, als nicht würdig, unter den andern Meiſterwerken, zu denen es beſtimmt war, zu hängen. Man wolle ein ganz eigenhändiges Werk von Rubens. Die Kenner zu London hatten das Gemälde forcirt und nachläſſig genannt. Das Outrirte in den Stellungen der Perſonen wird in ein paar auf einander folgenden Briefen hervorgehoben. Rubens beeilte ſich, das Verlangen nach einem Original-Gemälde zu erfüllen, und beſtimmte dafür eine Löwenjagd in Lebensgröſse, weil ſolche Vorwürfe in gröſseren Verhältniſſen gemalt anziehender ſeien und mehr leidenſchaftliche Gewalt darin auszudrücken ſei. Denn die Gröſse der Darſtellung gebe dem Maler mehr Muth, ſeinen Gegenſtand in guter breiter Behandlung und Naturwahrheit darzuſtellen. Und dann folgt ſeine Hoffnung, die Ehre zu haben, die Halle des Neuen Palaſtes zu ſchmücken. Er geſtehe, daſs ſeine Begabung ihn von Natur geeigneter mache, groſse Werke zu ſchaffen, als kleine Curioſitäten. «Jeder nach ſeiner Begabung. Mein Talent iſt derart, daſs noch nie ein Werk, wie groſs auch nach Quantität und der Verſchiedenheit der Vorwürfe, meinen Muth überſtiegen hat . . .»

In den königlichen Paläſten von London und Paris die Werke, wenn nicht der Sixtina und der Loggien, doch des Dogen- und Farneſe-Palaſtes zu wiederholen und ſich mit ihnen meſſen! O, es waren Errungenſchaften und Ausſichten, groſs, wie ſie Wenigen in dieſer Fülle zu Theil geworden waren.

Die Verhandlungen wegen dieſer Malerei zu London ſind ſpäter wieder aufgenommen worden; ein beſonderer Ruhm iſt dabei für Rubens nicht herausgekommen. Michel Angelo hat allein und in ſeiner Einſamkeit ſich anders zu concentriren gewuſst. Führen wir nach Smith die Helfer und Schüler von Rubens für dieſe Epoche an: Anton van Dyck, Juſtus van Egmont, Jacob Jordaens, Peter

van Mol, Cornelius Schut, Jan van den Hoecke, de Vos, Deodato Delmont, Nicolaus van der Horſt, Franz Snyders (in todten Thieren, wie Rubens ſelbſt ſagt, unübertrefflich; in Thieren in Action ſei er, Rubens, ihm überlegen), Momper und Jan Wildens. Mit dem Sammet-Bruegel malte er mehrfach zuſammen.

Geſtützt auf ſolche Männer, die ſich zum Theil ganz in ſeinen Stil eingearbeitet hatten und nach ſeinen Skizzen ſchufen, ſo daſs Meiſter und Helfer oft nicht aus einander gekannt werden, überlieſs er ſich auch dem gröſsten maleriſchen Betrieb, trotzdem er ſelbſt nun langdauernde Abhaltungen erfuhr.

Der Patriotismus und ſeine hofmänniſchen und ihm angeerbten diplomatiſchen Neigungen entrückten fortan Rubens oft ſeiner Malerei. Er hatte 1620 in Paris der Königin Maria von Medicis ſehr gefallen. Die Italienerin war hocheingenommen von dem am Hofe zu Mantua gründlich italieniſch-höfiſch geſchulten feinen und gelehrten Mann.

Der zwölfjährige Friede mit den Vereinigten Staaten der freien Niederlande lief 1621 ab und Belgien bedurfte dringend der Ruhe des Friedens. Seit Alberts und Iſabella's Herrſchaft hatte es angefangen, ſeinen eigenen Intereſſen wieder leben zu dürfen. Bis dahin war es ſeit der Empörung nichts geweſen, als Spaniens vorgeſchobenes Fort im Norden wider Frankreichs Macht und das ketzeriſche und abgefallene Niederland. Dies wieder zu unterwerfen, hatte man ſeit den bald fünfzig Jahren des Krieges doch aufgeben gelernt. Vor der groſsen holländiſchen Waſſerfeſtung mit all' den Baſtionen von feſten Städten vor und hinter ſeinem Waſſergürtel waren die kriegsgewohnten ſpaniſchen Truppen, die im freien Felde die Niederländer ſo oftmals leichten Kaufs geſchlagen hatten, zu Grunde gegangen. Sie und die ſpaniſchen Finanzen hatten ſich daran verblutet. Noch heutigen Tages hören auch manche liberale Spanier den Namen des Oraniers nur mit Haſs, weil ſie behaupten, daſs er Spaniens Niedergang veranlaſst habe.

Seit den Tagen der Alba und Alexander Farneſe hatte ſich nun auch ſonſt viel verändert. Stand auch ein Spinola dem Erzherzog und Iſabella zur Seite, Moriz von Naſſau ſtand ihm gegenüber, in deſſen Lager man Kriegskunſt zu ſtudiren pflegte. Holland war jetzt reich und Spaniens Finanzen waren ruinirt. Und Holland hatte die Oberherrſchaft zur See gewonnen. Was hatte alſo Spanien für Ausſichten bei dem neu ausbrechenden Kriege? Belgien ſelbſt aber ſah auf's Neue durch den Krieg und die Blockade der Häfen ſich ruinirt. Selbſt Albert und Iſabella waren trotz ihrer Devotion von der Nothwendigkeit des Friedens durchdrungen und wünſchten eine belgiſche Politik für ihr Land. Anders in Madrid. Was galt König, Miniſtern und Volk in Spanien Belgiens Wohl und Wehe, wenn es ſich um den Nutzen für Spanien und den Haſs gegen die Ketzer und Empörer handelte, deren Triumph man doch unmöglich anerkennen konnte.

Rubens dachte wie alle ſeine Mitbürger und ſeine Regenten. In Paris hatten die Unterredungen mit maſsgebenden Perſönlichkeiten begonnen. Anfangs handelte es ſich um die Erhaltung des Friedens mit Holland, die Stellung zu Frankreich, dann über den Frieden Spanien-Belgiens mit England, als die Coalition von Frankreich, England, Holland für Spanien-Belgien erdrückend wurde. Nach Maſsgabe der Ereigniſſe ward die Schwierigkeit immer gröſser, da England für Jacob's Schwiegerſohn, den Winterkönig, ſowie nach Tilly's Sieg über Chriſtian von Dänemark auch für dieſes Land vorgehen muſste und ſtets als Preis ſeines Friedens mit Spanien bedang, daſs dieſes den deutſchen Kaiſer veranlaſſen müſſe, die Pfalz

herauszugeben, wogegen Spanien erklärte, dafs es auf den Kaifer keinen Einflufs habe und noch weniger davon die Rede fein könne bei dem Kurfürften von Baiern, der als Haupt der Ligue nicht einmal dem Kaifer untergeordnet, fondern nebengeordnet fei.

Was die Belgier dabei empfanden, wenn fie fahen, was ihr Wohl gegen die Abfichten und Rückfichten der anderen Mächte galt, läfst fich leicht denken. Sie gingen zu Grunde. Holland blühte. Was Antwerpen gewefen war, das ward jetzt Amfterdam.

Als weltberühmter Maler, fpeciell als Portraitmaler, hatte Rubens viele aufserordentliche Gelegenheiten zu Gefprächen mit hohen und wichtigen Perfonen. Auch in unferen Tagen ift auf diefem Wege wohl manche Mittheilung und Einwirkung einer und der anderen Art verfucht und gemacht worden.

1621 ftarb Erzherzog Albert. Rubens wurde je länger je mehr der Vertraute der Wittwe Ifabella. Im April 1625 ward er zu Paris, wohin er wegen der Luxembourg-Galerie gegangen war, mit dem Herzog von Buckingham bekannt und malte fein Reiterbild (für 500 £). Schon vorher war er als diplomatifcher Agent für den Frieden oder Waffenftillftand mit Holland thätig gewefen. Es ergaben fich mit Buckingham Gefpräche über die Beziehungen Spanien-Belgiens und Englands und den Nutzen von Krieg oder Frieden zwifchen beiden Staaten. Im September 1625 kam Buckingham auf der Durchreife in Antwerpen zu Rubens und befah deffen Sammlung von Antiken, Gemmen, Gemälden u. f. w. Galerien anzulegen war damalige hochariftokratifche Liebhaberei. Buckingham blieb auch hierbei feinem Charakter getreu. Ohne Weiteres befchlofs er, die ganze Sammlung zu kaufen. Er hatte ja immer Geld, wenn auch die Krone Noth litt. Rubens ftraübte fich Anfangs, gab dann aber unter der Bedingung nach, dafs der Käufer auf feine Koften ihm Abgüffe von allen plaftifchen Werken machen laffen folle. Durch die Vermittlung von Michel le Blon (le Blond, Blondel) wurde der Handel für 100,000 Gulden abgefchloffen. (Sandrart fagt, Buckingham habe den Handel durch „den Kunft-reichen Michel le Blon von Amfterdam als den wahren Mäcenas aller Tugend per 60,000 Niederl. Gulden fchliefsen laffen.“)

Rubens trat nun in nähere Beziehung zu Balthafar Gerbier, damals nach Sainsbury Stallmeifter beim Herzog von Buckingham, jedenfalls fein künftlerifches und gefchäftliches Factotum. Gerbier war in feiner Art eine Erläuterung zu Rubens. Bei Sainsbury ift feine eigenhändige Genealogie zu lefen. Sandrart weifs fehr kurz und beftimmt über ihn zu berichten. Er war geborener Antwerpener, fürtrefflich in der Miniatur, lange in Italien, vom König von England berufen, hat dem Herzog von Buckingham ruhmwürdig in feinen Studien fowohl als in öffentlicher Gefandtfchaft gedient, wurde zum Ritter gefchlagen und war viele Jahre königlich brittifcher Agent. Er hatte die holländifchen Angelegenheiten zu vertreten. Seit 1631 wohnte er in Brüffel. In den Verhandlungen mit Rubens ift er eine Zeit lang fichtlich gegen Rubens eingenommen. Danach aber wird er Rubens' eifriger Fürfprecher und Lobredner auch für die Politik und benimmt fich geradezu fonderbar, um Rubens die Aufträge, welche Jordaens erhalten foll, zuzuwenden.

Im Juni 1626 (nicht im September nach der Grabmal-Infchrift) ftarb Frau Ifabella Rubens, „optima mater“, wie Rubens ihr in der Grabfchrift nachrühmt. Rubens' Antwort auf P. Dupuy's Troft wird für Manche zu philofophifch klingen und

möchte man gern noch ein wärmeres Herzenswort hören für diefe „treffliche Genoffin, die man lieben konnte, nein, mit Recht lieben mufste, da fie keine Untugend ihres Gefchlechtes hatte, frei von zänkifchem Wefen und weiblichen Schwächen, durch und durch gut, durch und durch edel war und ihrer Tugend wegen geliebt im Leben und nach dem Tode von Allen allgemein beklagt“. Sich in feinem Schmerz zu zerftreuen, denke er daran eine Reife zu machen . . .

Früher hat die Scandalfucht auch Frau Ifabella nicht ganz unangetaftet gelaffen und von einer Eiferfucht ihres Gemahls auf den jungen van Dyck erzählt.

Diefe, den Freunden in Frankreich durch den Verluft erklärte Reife ging nach Holland und hatte neben künftlerifcher Zerftreuung durch den Befuch holländifcher Ateliers wohl noch andere Abfichten. Es galt politifch zu fondiren.

Unfer Joachim von Sandrart hat damals Rubens in perfönlichem Umgang näher kennen gelernt. Er ftudirte gerade im Atelier von Ger. Honthorft. Beim Befuch diefes Meifters ward Rubens auf ein Gemälde, Diogenes mit der Laterne darftellend, aufmerkfam und fragte nach dem (jungen) Maler deffelben. „Hundhorft antwortet: diefer junge Teutfche, und zeigte auf mich . . . Als er ferner den Abraham Blomart, Cornelius Pullenburg und andere befuchen wollte, Hundhorft aber, wegen etwas Unpäfslichkeit, ihn nicht begleiten konnte, begehrte er mich mit ihme zu fchicken, wie ich ihm dann auch alles zu feinem grofsen Contento gewiefen.“ Rubens reifte vierzehn Tage in Holland, „wobei ich ihm willig aufgewartet und bis in die brabantifchen Grenzen begleitet“ . . . Sandrart fagt über Rubens' Schule: „Zu folcher Werke Befchleunigung zog er ihm felbft viel junge Leut zu Hülf, richtete fie fleifsig ab, jeden nach feiner beften Inclination und Capacität, die ihm nachmalen in dem feinen merklich geholfen haben, weil fie meiftens alle Thiere, Vögel, Fifche, Landfchaften, Bäume, Bäch, Gründ, Luft, Waffer und Wälder gemacht“ . . .

Der Krieg mit Holland brach doch aus. Rubens baute in jeder Hinficht nur auf die Klugheit und Energie Spinola's. Denn Ifabella liefs Alles feinen Gang gehen. „Unfere Fürftin zeigt weder grofse Liebe noch grofsen Hafs; fie ift fanft und wohlwollend gegen Jedermann“, fchreibt Rubens. Ein aufserordentlicher Plan befchäftigte damals alle Gemüther in Belgien. Es handelte fich um nichts weniger, als — den Rhein abzuleiten! Er follte aus feinem alten Bett in die Maas geleitet werden. Dadurch würden die Yffel und andere Seitenarme eintrocknen und Holland würde trocknen Fufses durch die Veluwe angreifbar fein! Rubens hat diefen Plan, an den fich das weitere Project fchlofs, die Maas in die Demer und fo in die Schelde zu leiten, mit grofsem Eifer und patriotifchem wie wiffenfchaftlichem Intereffe verfolgt. Immer kehren in den Briefen feine Berichte darüber wieder, bis fie immer kleinlauter werden. Der Riefenplan fchrumpfte immer mehr ein und lief aus in einen Kanal.

Von Gemälden erfahren wir aus jener Zeit in Rubens' Briefen wenig oder nichts, wohl aber, wie ihn die niederländifchen und deutfchen Kriegsereigniffe, Richelieu's Politik, die türkifchen Zuftände bewegten. Rubens fchrieb über letztere: „Mir fcheint, dafs diefe Monarchie mit grofsen Schritten dem Ruin entgegen geht und dafs nur ein Haupt fehlt, um ihr den letzten Stofs zu geben.“ Wie lange ein kranker Staat trotz aller Diagnofe Anderer doch leben kann! Die Türkei war fo wichtig wegen ihrer Einwirkungen auf Oefterreich und fomit auf die deutfche Politik, die wieder Spanien-Belgien mitbeftimmte.

Intereſſant iſt ſeine Mittheilung vom 12. November 1626, daſs die Kapitaine der ſpaniſchen Silberflotte vom Papſte Dispens bekommen hätten, ſich das Leben zu nehmen, d. h. ſich in die Luft zu ſprengen, falls anders ihre werthvollen Schiffe den Feinden in die Hände fallen würden. Am Golde hängt, nach Golde drängt ja Alles . . .

Die erſten Symptome von Körperleiden begannen ſich bei Rubens im Winter 1627 bemerkbar zu machen. Da klagte er über ſeine Gicht und über den Geldmangel der Fürſten und Spaniens insbeſondere, der Alles lähme. Spaniens Finanzen waren ſchon damals erbaulich. Der Staat bezahlte bis zu dreiſsig und vierzig Procent jährliche Intereſſen und die extravaganteſten Finanzmaſsregeln waren in Vorſchlag.

Die nächſten Jahre kam Rubens nun nicht mehr zur Ruhe. Der Maler ging ſeit 1627 faſt ganz in den Diplomaten auf. Er war in Frankreich. Da iſt man böſe auf ihn. Er ſei in geheimen Unterhandlungen in England geweſen. Er weiſt dies als Verläumdung zurück. Der caſtiliſche Hochmuth, der Flandern verbluten läſst, erfüllt ihn mit patriotiſchem Zorn. Im Sommer ſcheint er mit geheimen Aufträgen in Holland geweſen zu ſein. Man unterhandelt zwiſchen dem Haag und Brüſſel trotz des Krieges.

1628 hatte er wieder Veranlaſſung, an vergangene Zeiten zu denken. Der Herzog von Mantua war in den Krieg verwickelt. Intereſſant iſt, wie er aus der Erinnerung die Verhältniſſe beurtheilt und z. B. genau die Wichtigkeit von Caſale als Feſtung abwägt. Ihn intereſſiren, ſchreibt er, um ſo mehr alle dortigen Verhältniſſe, als er dem Hauſe Gonzaga mehr als ſechs Jahre gedient und von den Fürſten dieſer Familie nur Gutes erfahren habe.

Ueber die Belagerung von Rochelle und den Krieg zwiſchen Frankreich und England hatte ſich der Haſs zwiſchen England und Spanien gemildert, und die alten Verhandlungen, dieſe beiden Mächte wieder zu verſöhnen, wurden mit beſſerer Ausſicht auf Erfolg fortgeſetzt, beziehungsweiſe aufgenommen, obwohl es Richelieu noch einmal zum tiefſten Verdruſs Brüſſels gelang, den ſpaniſchen Geſandten für ſeine eigenen Zwecke zu überliſten.

Die Spanier ruiniren durch ihre Maſsregeln ihre Freunde, ſtatt ihren Feinden zu ſchaden, klagt Rubens, und ſpricht ſich bitter über den trägen indolenten und argwöhniſchen Charakter dieſer Herrſcher ſeines Vaterlandes aus.

Es ward hin und her geredet und correſpondirt zwiſchen den Mittelsperſonen, beſonders durch Rubens, der zuletzt noch mit dem Earl of Carlisle zu verhandeln hatte und endlich nach Madrid beordert wurde, die Sachlage darzuthun und perſönlich die nöthigen Aufklärungen zu geben.

So reiſte Rubens 1628 nach Madrid ab. Der Hauptanlaſs der Feindſchaft zwiſchen England und Spanien, Buckingham, war übrigens im Auguſt durch die Mörderhand Felton's gefallen. Denn er und der Herzog von Olivarez, die beiden allmächtigen Günſtlinge und Staatslenker, hatten ſich tödtlich gehaſst. Darum muſsten ſich die Staaten zu vernichten ſuchen.

Um Rubens' Sendung äuſserlich Beſtimmtheit und Glanz zu verleihen, bekam er auch von Spanien den Titel eines Geheimraths-Secretärs.

Man mag den Künſtler aus dieſem diplomatiſchen Getriebe herauswünſchen, aber allgemein, bei den engliſchen Diplomaten, wie bei den Italienern und Spaniern, hat er ſich in den ſchwierigſten Verhandlungen den Ruf eines geſchickten, um-

ſichtigen, durch und durch mit ſeiner Sache vertrauten und eines ehrlichen Mannes, der niemals wider ſein beſſeres Wiſſen ſpräche, zu erwerben gewuſst.



Die Ruhe auf der Flucht. Holzſchnitt von C. Jegher nach einer Zeichnung von Rubens.

Ein guter Menſch von Natur, hatte er unverrückt das Wohl, den Frieden ſeines Vaterlandes als Ziel im Auge. So konnte ihn nichts von ſeinem Wege lenken.

Er verhandelte und malte in Madrid. So im November und December 1628, wo das grofse Reiterbild des Königs, die Portraits der königlichen Familie für Ifabella und einige Copien nach Tizian entftanden. Wohl um diefe Zeit und nicht, wie die alten Berichte fagen, beim erften Aufenthalt in Spanien, hat er von dem jungen Herzog Johann von Braganza die Einladung erhalten, ihn auf Villaviciofa zu befuchen. Der Herzog hatte nicht entfernt daran gedacht, dafs der Maler und Geheimraths-Secretär mit einem grofsen Geleite von fpanifchen und flandrifchen Edlen und Dienern kommen werde. Als er dies hörte, erfchrak er darüber. Die Einen fagen, wegen der Koften; die Andern, weil er fpanifche Hinterlift von Seiten des Geleites von Rubens gefürchtet habe. Er fandte dem Maler einen Boten entgegen und liefs ihm melden, dafs Staatsgefchäfte ihn leider gerade abriefen und er Rubens nicht empfangen könne. Zur Entfchädigung für den Zeitverluft wurde ihm ein Beutel mit funfzig Piftolen überreicht. Rubens lehnte dankend das Geld ab und liefs dem Herzog fagen, dafs er bedauere, ihm nicht feine Aufwartung machen zu können; dafs er übrigens nicht gekommen fei, um zu malen, fondern fich in Villaviciofa einige Tage zum Vergnügen aufzuhalten, und dafs er dafür taufend Piftolen beftimmt habe. 1640 brachte die Revolution Portugals gegen Spanien diefen Johann von Braganza als Johann IV. auf den portugiefifchen Thron. Er konnte Urfache haben, fich vor Spanien zu fürchten.

Geehrt von König und Hof verliefs Rubens April 1629 Madrid; über Paris zog er nach Brüffel und Antwerpen, wo er kaum ein Paar Tage Zeit behielt für fein Haus und feine Kinder, die bei Freund Gevaerts in Pflege waren. Er mufste unmittelbar nach London aufbrechen, wo er im letzten Drittel Mai ankam, nicht als Gefandter Spaniens, fondern der Erzherzogin Ifabella.

Die Nachricht vom Abfchlufs eines Friedens verbreitete überall hin grofse Bewegung: Frieden zwifchen Spanien und England hiefs Loslöfung Englands vom Bunde mit Holland, für das die puritanifche Partei voll Hafs gegen Spanien einftand.

Anfangs hatte man die Wichtigkeit von Rubens' Sendung und feine diplomatifche Bedeutung unterfchätzt. Bald änderte fich die Meinung. Rubens errang durch feine Gefchicklichkeit, Ruhe, perfönliche Freundlichkeit, Sicherheit und Würde alle nur erreichbaren Erfolge, fowohl bei König Karl als auch bei den anderen wichtigen Perfönlichkeiten.

Am 23. September 1629 ward er in Cambridge zum „master of arts“ ernannt. Am 21. September 1630 wurde er als Gefandter der Erzherzogin vom Könige zu Whitehall zum Ritter gefchlagen und erhielt als Gefchenk eine Diamantenfchnur als Hutband und einen Ring im Werthe von 500 £, fowie einen mit Diamanten befetzten Degen. (Die Goldfchmiedrechnung für Ring und Hutband ift erhalten. Die alte Relation fagte, ein Hutband von 10,000 Kronen.) Rubens malte in diefer Zeit verfchiedene Bilder, darunter — auch künftlerifch mufste er ausfprechen, was ihm diplomatifch am Herzen lag — für Karl I. Krieg und Frieden. Sodann erhielt er nun den Auftrag, für den Bankettfaal zu Whitehall eine Reihe von Bildern, Allegorien aus der Gefchichte von Karls Vater, Jacob I. zu malen.

Rubens war von England fehr erbaut: von der Anmuth des Landes, der Schönheit der Nation, ihrer ausgewählten äufseren Erfcheinung und dem Sinn der reichen Engländer für treffliche Gemälde und antike Koftbarkeiten.

Nach Antwerpen zurückgekehrt, erhielt er von Spanien im Auguft 1630 feine englifche Ritterwürde beftätigt und die Voraus-Ernennung feines Sohnes Albert

als ſeinen Nachfolger in der Würde des Geheimraths-Secretärs. Die ältere Angabe lautet, er habe in Madrid Bericht erſtatten müſſen und ſei dort vom König und Olivarez hoch gefeiert worden. Sainsbury hält eine abermalige Reiſe nach Madrid für unhiſtoriſch; nach den Ortsangaben der Briefe für unmöglich.

Er war wie ein Fremdling in ſeinem Hauſe, und deſſen Werkſtätten, geworden. Körperleiden begannen ihn zur Ruhe zu mahnen. Sein geheimer Ehrgeiz konnte geſättigt ſein; des Hoflebens und Verhandelns hatte er genug gehabt. Auſserdem verlor er mit dem Tode Spinola's ſeine Hauptſtütze. Seufzend konnte er auf den Ausſpruch Joachimi's, der Weg zum Frieden für alle ſiebzehn niederländiſche Provinzen ſei, die Spanier zu vertreiben, nur antworten: das ſei allerdings die Grundlage der alten Pacification von Gent, doch ſei ein ſolcher Friede ſchlimmer denn Krieg.

Zu ſolchen Gedanken hatte man in Belgien ſchon den Muth und den freien Sinn verloren. Der Tyrann war nur noch ſchwächlich-arrogant, aber dem Unterworfenen war durch die Tyrannei der alte Stolz und die alte Kraft gebrochen. Er krakehlte, er war noch meutriſch, aber wo war der alte, ſo oft bewährte Geiſt? Kein eigener Volksgedanke mehr, kein eigenes Volksziel.

Wie Rubens — ſo gut bürgerlich nach der Wanderſchaft, möchte man ſagen, — aus Italien zurückgekehrt, ſein neues Leben durch die Heirath mit Iſabella Brant eingeleitet hatte, ſo auch jetzt wie zum Abſchluſs dieſer neuen Wanderjahre. Häuslichkeit und ihre Ruhe und Glück galt es neu zu finden. Der 53jährige Wittwer heirathete am 6. December 1630 die 16jährige Helene Fourment (Forment, Forman), „die an Schönheit des Körpers im Urtheil des Paris die Helena beſiegt hätte", wie Philipp Rubens galant ſagt. Wie bei der erſten Ehe blieb er in der Verwandtſchaft. Helene war Schweſter-Tochter ſeiner erſten Frau. — 1631 ward er Decan in der Gilde.

Die Maler-Werkſtatt iſt wohl alle die Jahre der Reiſen in gewohnter Weiſe fortgegangen. Rubens ſkizzirte — die Skizzen lieſsen ſich auch ſchicken —; die Helfer und Schüler führten aus.

Mit ſeiner Zurückkunft nach Antwerpen ging es an die Bilder für Whitehall; (Der Friede mit England kam zu Stande; der Krieg mit Holland ging fort.) Rubens ſah eifrig nach groſsen Arbeiten in Paris aus. Aber dort ging Vieles gegen Wunſch. Bald ſteckt er wieder mitten im diplomatiſchen Getriebe. Seine Gönnerin Maria von Medicis, aus Compiègne entweichend, kam nach Brüſſel, auch nach Antwerpen, wo ſie ihn beſuchte. Er lieh ihr Geld auf Juwelen, und war ſonſt nach jeder Richtung für ſie thätig. Ihn wählte ſie zu ihrem Zwiſchenhändler mit Spanien gegen Frankreich und ihren Sohn Ludwig und Richelieu. (Siehe auch Marie de Médicis dans les Pays-Bas par Paul Herrard. Paris 1876.)

Der Rather und Agent kam über die Thaten Guſtav Adolf's, den nach Gerbier's Bericht an König Karl in Brüſſel gerne Jeder ermorden möchte — und die Fortſchritte der Holländer im Kriege, nicht zu Athem.

Da hören wir, daſs er 1631 wieder nach England gehen ſollte, daſs er mit einem Trompeter nach Bergen op Zoom geſchickt wird, in Lüttich unterhandelt mit dem Prinzen Friedrich Heinrich von Oranien, der Maeſtricht belagert, und daſs er hier den Entwurf zu einem Waffenſtillſtand mit Holland aufgeſetzt habe, daſs er als Geheim-Agent nach dem Haag geht und hier Komödie geſpielt wird, indem Oranien ſich höchſt erſtaunt ſtellt über ſein Kommen, droht, ihn ge-

fangen nehmen zu laſſen, ihn denſelben Abend abreiſen heiſst und dann ihn doch ſieht und mit ihm verhandelt. Auch 1632 gehen die Unterhandlungen fort. Rubens iſt der beliebteſte Vertraute der Erzherzogin, die gern alle anderen Unterhändler ausgeſchloſſen hätte und auch den Herzog von Neuburg als ſolchen zurückwies. Dagegen fangen die belgiſchen Provinzen an, ſich immer unwilliger und kühner von der ſpaniſch-brüſſelſchen Vormundſchaft zu emancipiren, und ihre Generalſtaaten ernennen nun ihrerſeits ihre officiellen Vertreter für die Verhandlungen mit Holland.

So brachte ſeine Hofneigung Rubens ſchlieſslich noch in Conflict mit ſeinen Landesvertretern, und mit Bitterkeit hatte er ſeine diplomatiſche Thätigkeit abzuſchlieſsen. Der Herzog von Arſchot ſtand an der Spitze der Deputirten-Geſandten der belgiſchen Staaten. Dieſe wollten neben ſich keinen Unterhändler haben, der direct unter Iſabella und jetzt auch unter dem Könige von Spanien ſtand und nur dieſen verantwortlich war. Die ſpaniſche Partei hätte ſich gern wieder von der Nebenherrſchaft der Provinzial-Staaten frei gemacht; dieſe ſuchte jene ganz zu beſeitigen und alle Macht an ſich zu reiſsen. In der Eiferſucht kam es ſo weit, daſs beide ſich gegenſeitig durch ihre Anerbietungen im Haag den Rang abliefen und ihre Vertreter daſelbſt wie Feuer und Waſſer mit einander waren. Philipp von Aremberg, Herzog von Arſchot, hatte auf der Durchreiſe durch Antwerpen Rubens aufgefordert, ihm Einſicht in die Acten über ſeine Verhandlungen mit Holland zu geben. Auf ausdrücklichen Befehl der Erzherzogin vermied es Rubens, den Herzog zu ſehen, gab die Acten nicht her und ſchrieb einen ausweichenden Brief. Auf dieſen und im Zorn, daſs Rubens neben ihm und den Deputirten-Staaten weiter im Haag verhandeln wollte und ſollte, ſchrieb der Herzog jenen Brief, mit dem er ſich für alle Zeiten ein Schandmal aufgedrückt hat. Der Schluſs iſt: m'important fort peu de quel pied vous marchez et quel compte vous pouvez rendre de vos actions. Tout ce que je vous puis dire, c'est que je serais bien aise, que vous appreniez dorénavant comme doivent escrire à des gens de ma sorte ceux de la vostre. Rubens war leider zu verhöfiſcht, um das noch zu lernen oder nach Gebühr zu thun. Arſchot zeigte triumphirend im Haag Rubens' Brief und ſeine Abfertigung darauf und war ſpäter Urheber der Verläumdung, daſs Rubens für den Prinzen von Oranien Zeichnungen zu Tapeten gemacht habe, auf denen der König von Spanien und ſeine Unterthanen ſcheuſslich dargeſtellt wären. Seine niedrige Handlungsweiſe hat man damit zu entſchuldigen geſucht, daſs in dem Briefe der Geſandte an den Geheimraths-Secretär und nicht der Herzog an den Maler geſchrieben habe. Nichtsſagende Entſchuldigung, da Rubens Geſandter der Erzherzogin geweſen war. Gerbier ſchreibt im Februar 1633: «Ich höre, daſs Rubens von aller Wirkſamkeit entfernt iſt, ſpeciell durch die Oppoſition der Deputirten, weil er nicht zu ihrer Körperſchaft gehört, wenn nicht noch mehr deswegen, weil er ein unmittelbarer Miniſter ihres Königs iſt und um ſo mehr Neid bei ihnen erweckt hat, als er mehr Geiſt hat denn eins ihrer Mitglieder.»

Rubens zog ſich zurück. Er war empfindlich getroffen worden an ſeiner verwundbarſten Stelle. Einen rohen Angriff gegen ſeine Künſtlerſchaft, was hätte er ſich wohl daraus gemacht! In unſeren Schwächen werden wir geſtraft.

Von Brüſſel aus wurde ein Anderer, der unter Rubens mit verhandelt hatte, als Agent mit der Angelegenheit betraut.

Iſabella ward krank und ſtarb im December 1633. Der Marquis von Aytona folgte ihr als Regent. 1634 gab Philipp die ſpaniſchen Niederlande ſeinem Bruder Prinz Ferdinand. Auf dem Zuge mit einem Armee-Corps dahin vereinigte dieſer ſeine Truppen mit dem kaiſerlichen Heer und hatte das Glück, zum Siege der Kaiſerlichen bei Nördlingen über Bernhard von Weimar beizutragen; das Gemälde der Schlacht von Nördlingen iſt natürlich beſtellt worden.

Die Gemälde für Whitehall waren ſeit 1629 ſchnell fertig gemalt, wurden aber wegen Geldmangels nicht gefordert und lagen aufgerollt zu Antwerpen. Karl I. war ſchon lange in Geldnoth. Gerbier trat für Rubens ein, auch mit der Nachricht, daſs Böswillige und Dummköpfe ſpotteten, daſs aus Geldmangel — doch nur um 3—4000 £. — die Gemälde liegen bleiben müſsten. Die Böswilligen und Ignoranten hatten nur allzugut die Wahrheit getroffen! Vom aufgerollten Liegen waren die Gemälde in der Farbe ſo verdorben, daſs ſie neu übergangen werden muſsten, ehe ſie ſchlieſslich, nach langer Correſpondenz, nach London geſchickt wurden. Rubens gab wegen Kränklichkeit die eigene Reiſe dorthin auf. Er erhielt eine ſchwere goldene Kette und in den nächſten Jahren ratenweiſe die Bezahlung.

Im Frühling 1635 hielt Prinz Ferdinand ſeinen Einzug (die joyeuse entrée) in Antwerpen, nach alter Sitte der Niederlande mit groſsem Prunk von Decorationen und dergleichen. Rubens fertigte die Pläne zu den Decorationen der elf Triumphbogen, deren Bewunderung und Beſchreibung man bei Michel-Grimbergen nachleſen kann.

Rubens hatte beim Einritt als Antwerpens erſter Bürger zur Seite des Prinzen reiten ſollen, aber er konnte nicht im Sattel ſitzen und lag zu Hauſe an der Gicht krank. Ferdinand — natürlich gleich dem groſsen Alexander, der den Apelles beſucht, beſuchte Rubens in ſeinem Hauſe und beſchaute auch ſein Pantheon voll Sammlungen und Koſtbarkeiten, das durch Abgüſſe und neue Anſchaffungen ſogleich nach dem Verkauf an Buckingham möglichſt wieder ergänzt worden war. Schon Iſabella, Prinz Sigismund von Polen und Maria von Medicis hatten von gekrönten Häuptern ſein Haus des Beſuches gewürdigt — wir wollen auch dieſen Paſſus, der in den alten Biographien getreulich abgeſchrieben wurde, ihnen wieder nachſchreiben. Kein Reiſender von Geſchmack, der damals durch Antwerpen reiſte, verſäumte Rubens' Sammlung zu ſehen.

1635 brach der Krieg mit Frankreich aus, der ihm noch ſchwere Privat-Beſorgniſſe veranlaſste, da ſich dadurch der Proceſs um das Privileg ſeiner Kupferſtiche in Frankreich, von dem wir ſchon oben ſprachen, verſchlimmerte.

Man dachte damals wieder an ihn als diplomatiſchen Agenten, aber er hatte dieſe Geſchäfte ſatt und an ſeine junge Frau, die ihm Kind auf Kind ſchenkte und an die öfter wiederkehrenden Gicht-Anfälle zu denken. Obendrein wollte man ihm die gröſseren Vollmachten, welche er für nöthig hielt und verlangte, nicht zugeſtehen. Ein Haufe gieriger Bewerber that es auch ohne dieſe.

Hofluft hatte er genug gehabt. Er ſehnte ſich jetzt nach Landluft. Er kaufte damals Schloſs Steen als ländlichen Beſitz, auf dem er fortan gern weilte. Es verſtand ſich von ſelbſt, daſs er hier im Sommer mit kleineren Staffeleibildern ſich beſchäftigte. Beſonders ſoll er daſelbſt Landſchaften gemalt haben. «Erſt groſs und mächtig, nun aber geht es weiſe, geht bedächtig» gilt für dieſe ſeine letzten Lebensjahre.

Durch den flandrifchen Maler Georg Geldorp war an Rubens die Aufforderung ergangen, für den berühmten Kunftliebhaber Jabach zu Cöln ein Altarbild zu malen. Rubens antwortete darauf den 25. Juli 1637, dafs, wenn er zu wählen und nach feiner Luft einen Gegenftand auszufuchen hätte, er fich für St. Peters Kreuzigung mit den Füfsen nach oben entfcheiden würde. Es folgen im Briefe feine Worte, feine Jugend betreffend, die wir flamländifch wiederholen wollen, da der deutfche Lefer fie leicht verftehen wird: Ick ben gheaffectionneerdt tot de stadt van Ceulen, om dat ich aldaer ben opghevoedt tot het tienste jaer myns levens ende hebbe dickwils verlanght naer soo langhen tyt de selvighe noch eens te besichtighen. Togh ick vreese dat de peryckels des weechs ende myne occupatien desen ende meer andere myne lusten sullen beletten. Mit den anderen Wünfchen ift hier wohl feine Sehnfucht, Italien wieder zu fehen, gemeint, die er in mehreren Briefen ausfpricht. Im April 1638 fchreibt er noch einmal wieder in diefer Angelegenheit und fagt, das Bild fei weit vorgerückt und zähle zu den beften Stücken, die aus feiner Hand hervorgegangen feien, doch folle man ihn nicht drängen.

Die Gicht quälte fchlimmer und fchlimmer. Es ward ihm immer öfter unmöglich, an den grofsen Gemälden zu arbeiten. Nichtsdeftoweniger bemühte fich Gerbier eifrig, den Auftrag, dafs Jordaens die Gemälde in der Königin Henriette Maria Zimmer in Greenwich malen folle, rückgängig zu machen und ihn Rubens zuzuwenden. Und diefer felbft liefs fich darauf ein, neun Stücke des Deckengemäldes zu übernehmen; er verlangte das Doppelte des Preifes wie Jordaens, nämlich 480 £ ftatt 240 £. Man fieht daraus feine eigene Schätzung. Wie wohl er wufste, was feine unnachahmbare Kraft fei, hat er übrigens mehrmals, z. B. in dem fchon erwähnten Briefe dargethan, in welchem er Snyders für Darftellung von todtem Wilde lobt, fich aber die Darftellung der Thiere in der Action vindicirt.

So kam mit fteter Krankheit das Jahr 1640. Im April fchreibt er einen liebenswürdigen Brief an Franz Duquesnoy (il Fiammingo), worin er fagt, dafs der Tod bald feine Augen für immer fchliefsen werde. Wenn feine Jahre und die unfelige Gicht ihn nicht zurückhielten, würde er fich fogleich aufmachen, um mit eignen Augen des Meifters Werke zu fehen, deren Ruhm auf feine Nation zurückftrahle und die «nicht Kunft, fondern die Natur felbft» feien. Vom 9. Mai ift noch ein Hochzeits-Glückwunfch an Lucas Faid'herbe erhalten, in welchem noch einmal fo recht fein flandrifches, heiteres Gemüth zu Tage tritt; in dem Briefwechfel der fremden Zungen findet man fo auffallend wenig davon vorquellen.

Er hatte richtig gefühlt: der Tod fchlofs diefe Augen, diefe fchönen und mit der Seligkeit begabten Augen, die Welt fo grofs, fo reich, fo farbenmächtig, fo wonnig zu fchauen. Wer, aufser ihm, hat fie fo gefehen! fo wiedergeftrahlt! Am 30. Mai 1640 ftarb Peter Paul Rubens, noch nicht volle dreiundfechzig Jahre alt. Nach dem alten Kalender ift es der 20. Mai.

Antwerpens ruhmreichfter Bürger wurde in der St. Jacobs Kirche dafelbft mit den höchften Feierlichkeiten begraben.

Sein Haus war wohl verforgt. An Ehren und Gütern reich war er geftorben. Zum fonftigen grofsen Vermögen kamen feine Sammlungen; dabei dreihundert Bilder von anderen Meiftern oder von eigner Hand. Frau Helene hatte dem Teftament gemäfs Vollmacht, die Sammlungen öffentlich oder aus der Hand zu verkaufen und zwar mit Avis von Fr. Sneyers, Jan Wildens und Jacob Moeremans. Ausgenommen vom Verkauf waren die Portraits von feinen, des Teftators

Hausfrauen und von ihm felbft und darauf bezügliche, die an die verfchiedenen Kinder gegeben werden follten und das Gemälde, genannt das Pelzchen, das feine jetzige Hausfrau erhalten foll. Seine Zeichnungen folle der Sohn erhalten, der Luft zur Malerei zeige, oder die Tochter, welche einen berühmten Maler heirathe. Defshalb feien die Zeichnungen zurückzubehalten, bis das jüngfte Kind achtzehn Jahr alt geworden fei und fich die Frage entfchieden habe.

Frau Helene Rubens wollte die Sammlung verkaufen und liefs einen Katalog anfertigen und drucken, der noch vorliegt. Doch kam es nicht zu einer öffentlichen Verfteigerung, und die Gemälde wurden unter der Hand an den Kaifer, die Könige von Spanien und Polen und andere Fürften und hohe Perfonen verkauft; das Medaillen-Cabinet an Philipp IV. Der Erlös foll die Summe von 280,000 brabanter Gulden oder 25,000 £ ausgemacht haben.

Die Durchficht des Kataloges gewährt treffliche Einficht in Rubens' Gefchmack und Kenntniffe. Von den grofsen italienifchen Meiftern abgefehen, unter denen er am meiften Tizian's befafs, nach dem allein er auch zwanzig Portrait-Copien gemacht hatte, finden wir Dürer, L. v. Leyden, Holbein, J. van Eyk, Coxie, F. Floris u. f. w.; Elzheimer, viele van Dyk, fiebzehn Bilder von Brouwer, Palamedes, Poelenburg, Hals u. f. w.

Ein Paar Stücke mit nackten Figuren, fpeciell Diana und die drei Grazien, nahm Frau Helene Rubens Anftand zu verkaufen, ja fie wollte fie durch Feuer vernichten laffen. Man hat fie tüchtig dafür in den Biographien abgekanzelt; man ift ja fchnell bei der Hand damit. Wenn aber die fchöne Frau Helene diefen nackten Geftalten nicht ganz fremd war, fo konnte fie ein Recht haben, Scham zu empfinden . . . Richelieu kaufte die Diana, der König von England die Grazien. Frau Helene ift noch angeklagt, dafs fie das von Gevaerts verfafste Epitaphium nicht an Rubens' Grabmonument hat anbringen laffen. Der Urenkel Jan Baptift van Parys, Kanonicus von St. Jacob, hat es erft 1755 nachtragen laffen. Was die Wittwe übel verfäumte, hätten die erwachfenen Söhne der erften Ehe füglich beforgen können. Frau Helene, deren Ruf niemals, auch von den Läfterern der Künftler-Anecdoten nicht, angetaftet worden ift, verheirathete fich fpäter wieder mit Jan Bapt. Broeckhoven, Baron von Bergeyck, fpäter zum Grafen erhoben durch König Karl II. von England, als er, erft bevollmächtigter Minifter Philipp's IV. in den Niederlanden, als Gefandter an den englifchen Hof gefchickt war. Frau Helene blieb fomit in der diplomatifchen Carriere, in welcher Dr. Jan Rubens grofser Sohn fich fo gern bewegt hatte.

Keiner feiner Söhne wurde Maler und keine Tochter heirathete einen folchen. Von den beiden Söhnen Ifabella's ftarb Albert, tragifch genug, 1657 als Geh. Raths-Secretär, Nicolaus als Herr van Ramyen fchon 1655.

In der Kunft giebt es fo verfchiedene Herrfcher wie unter den Staaten-Beherrfchern. Da giebt es Könige, Hohepriefter, Hohepriefter-Könige, Confuln, Dictatoren, abfolutiftifche und befchränkte Fürften, Präfidenten, grofse Partei-Führer u. f. w. Rubens war der grofse Renaiffance-Souverain. Nichts Priefterliches, nichts Bürgerliches, keinerlei Art Befchränkung weder durch das Urtheil der Stände noch der Maffe im Allgemeinen. Diefer klare, kräftige Geift fteht auf feinem hohen Platze im vollften Gefühl feines „von Gottes Gnaden." Er kennt kein Zaudern, kein Mifstrauen in fich felbft und feine Macht. Seine Welt-

anfchauung ift hoch aber einheitlich in der Sphäre feiner Zeit. In diefer feiner Harmonie des Geiftes und Gefühls kann er Alles, was er nur will und was er foll.

Das Charakteriftifche feiner Zeit kann man durch ihn erklären; ihn nur gut, wenn man die ganze Zeit erklärt.

Diefe fpätere Renaiffance wufste durchaus, was fie wollte. Und wenn Einer, wufste es Rubens. Auch Spät-Renaiffance und Barock-Gefchmack und fein Gegenfatz dazu, der fich nun entwickelte, war wie ein ftarker Strom. Da ift noch nicht das Auseinandergehen um, wer weifs wieviele! hiftorifche Infeln mit Altwaffern, Sackgaffen, Gräben, feichten Fahrwaffern, in denen die Strömung das Bett heute fo, morgen fo verändert.

Die Spät-Renaiffance fuchte die Weiterführung der grofsen Epoche im Ausdruck von Leben und Gefühl. Sie artete dann auch darin aus; aber fie ift grofs und ewig bedeutend, wo fie das Mafs hielt. Die neuen felbftändigen Meifter wurden nun die, welche für das neue Leben und Gefühl nicht mehr die alten Formen verwandten, fondern neue, die der Natur, des Realismus, gebrauchten. Shakefpeare, Rubens! Dadurch geht Rubens über die grofsen fpäteren Meifter, wie Paolo Veronefe, von denen er lernte, hinaus und ftellte fich neben Lionardo, Michel-Angelo, Rafael, Tizian, Correggio.

Er fchwärmt für die antike Sculptur und nichts ift ihm zu theuer, fie zu befitzen. Er bewundert, „adorirt“ Werke wie die Aldobrandinifche Hochzeit, welche in feiner Jugend in Rom aufgefunden wurde. Aber bewufst der Unterfchiede antiker und feiner Kunft und Abfichten, warnt er die Maler vor unterfchiedslofer Nachahmung der antiken Natur, da der Stein kein Fleifch fei; wenn Einigen die Nachahmung fehr nützlich fei, fo Anderen fehr fchädlich bis zum völligen Verderben der Kunft. (Das Original diefer feiner äfthetifchen Darlegung, abgedruckt unter Andern bei de Piles, ift verloren.)

Als Souverain agirend, hat Rubens fich oft gehen laffen und Gehilfen Aehnliches erlaubt, wenn nur feine Intention im Grofsen ausgeführt war. Es ift merkwürdig, wie gemüthsruhig er manche Arbeiten mit feinem: So ift es gut, oder fo ift es gut genug — hat unter feinem Namen in die Welt gehen laffen. Aber wo er fich felber mit Luft und Ernft daran fetzte, da mufs vor ihm auch Alles weichen; klar und fchön oder grofs, und in der Durchführung vollendet, tritt er dann zu den allerhöchften Meiftern feiner Kunft. Er kann vollenden wie Tizian und hat den Terborch's und Metfu's in der Feinmalerei die Wege gewiefen.

Worin wir innerhalb feiner reichen Begabung den Kernpunkt feiner Eigenthümlichkeit fanden, haben wir gefagt: die Göttlichkeit der gefunden Kraft und der lebensvollen, warmen, finnlichen Erfcheinung in natürlicher Charakteriftik. Im Portrait, im Genre, im Hiftorien-, im Ideal-Bild, im Thierbild, auch in der Landfchaft hat er darin Herrliches geleiftet, vom Kräftig-Heiteren, Derb-Sinnlichen bis zum Gewaltigften und Erhabenen des Thuns und des Leidens. Für gewöhnlich heiter oder ftürmifch feiner göttlichen Kraft fich erfreuend, kann er doch auch ftillvergnügt, ja lieblich und finnig fein. Die Schönheit der italienifchen Renaiffance, die uns bändigt mit ihrer reinen Gewalt und zur Verehrung zwingt, wenngleich die irdifche Form uns irdifch ergreifen möchte, fo wie die heifse Gluth der Empfindung des Südens, er hat fie verftanden und gebot über fie, wie er

wollte; der tüchtige, ernfte, in Arbeitserfüllung fchlichte Charakter lag ihm fo offen, wie alle Reiche des fpäteren Renaiffance-Himmels. Pracht-Architektur und Wundergärten und die Natur, wie Wald und Feld und Haide und Wiefe, Fels, Strom und See und Meer fie zeigt, Alles ift ihm gleich. Er fchwärmt in nackten Geftalten, aber er fchwärmt gerade fo in den Stoffen und Gewändern, mit denen er feine Geftalten umgiebt.

Doch wer fagt Alles wieder, was diefer klare Spiegel der Natur fo licht und charakteriftifch zurückftrahlte.

Von fo Vielen, die über Rubens dachten und fchrieben, wollen wir für Vieles dem alten De Piles folgen, der fo trefflich den Werth des grofsen Meifters hervorgehoben hat, als ihn Kritiker nur „peu au-dessus du médiocre" erachteten und auch im Colorit nur die römifche Manier, den Gefchmack Pouffin's und die Caracci-Schule zu fchätzen wufsten. Ein Genie erfter Ordnung, ift Rubens von tiefer Bildung, unermüdlichem Fleifs, genialer Erfindung, klar wie Einer auch in feinen Allegorien. Die claffifche Regelmäfsigkeit, welche die Plaftik beherrfcht, vermeidet er mit Abficht. Aber feine Compofition ift das Ergebnifs der freieften Einbildungskraft und der weifeften Reflexion. Eugen Delacroix fchreit gleichfam auf, wenn man ihm davon redet, dafs Rubens feine Compofition improvifirt habe. So componiren — die Sprache der Götter reden, als ob es die gewöhnliche Tagesfprache wäre? Mit höchfter Kunft und ficherfter Beftimmung liefs Rubens die Fülle, die ihm zudrang, dem Zweck und der gewollten Wirkung gemäfs fich gliedern und das Einzelne danach fich unterordnen. Seinen Vorwurf fafst er energifch und klar an; Verfchwommenheit der Abficht und Auffaffung kennt er fo wenig wie Kleinlichkeit oder wie Unficherheit in der Ausführung. Da liegt nie fein Fehler. Das Maffige, Schwere, Derbe, die Freiheit, die er fich auch mit dem Gemeinen nahm, das er bacchifch naiv oder unbekümmert verwandte, haben wir fchon bei ihm erklärt. Er ift als Zeichner grandios. Was Blick, Hand und Schulung, was Fleifs und Studium der Natur geben können, darüber gebot er. Er ift von wunderbarer Leichtigkeit darin, manchmal nachläffig, aber nicht aus Mangel an Können und Wiffen, fondern weil er fich keine Zeit nahm und — die Andern, die für ihn malten, noch forglofer oder nicht gefchickt genug waren. Dafs er fich zu fehr gewöhnte, Alles in feinen Rubensfchen Stil zu übertragen, und dafs er oft nur feine Manier mit einem und dem andern genialen Blitz, der das Ganze beleben mufste, lieferte, ift gewifs. Aber wo er in feinem Stile arbeitet, da verlange man nicht, dafs er die Natur anders wiedergiebt, als in feinem Geifte, fo wenig man das von Phidias, Michelangelo, Rafael, Tizian oder von Shakefpeare, Corneille, Schiller u. f. w. verlangt.

Für das Colorit war er von wunderbarer Begabung. Mit welchen Augen hat diefer Mann Farben, Licht und Dunkel angefehen und darüber geherrfcht, fie nach feinen Zwecken verwendet, auf dafs mit einem Blicke umfafst wird, was er giebt, das Helle leuchte, das Licht fich in das Dunkle und unfer Sehen in deffen Ungewiffes fich verliere. Solchen Coloriften fcheinen die Farben auf der Palette von felbft zufammenzulaufen zu der geforderten Mifchung. Das Auge empfindlich, wie das Ohr des feinften Mufikers für jeden falfchen Klang, die Hand ficher, wie dem Virtuofen auf der Geige, den Punkt zu treffen, in deffen Tupfen dann das Leben fitzt — fo malte Rubens, was er fah vor den leiblichen oder geiftigen Augen. Das Bild quoll gleichfam in den Farben unter feiner Hand aus der

Leinewand, darin es ſtak, wie in Michel Angelo's Marmorblöcken die Geſtalten, und das er wie dieſer nur befreite. Er malte gemäſs Diſtanz des Betrachters und Gröſse des Bildes. Das durch ſeinen Standort Entfernte erhält die feſten, vollen Farben; er läſst ihnen den vollen Glanz; er bricht ſie nicht durch ſanfte Mitteltöne. In die Mitte oder Hauptſache wirft, häuft er die vollſte Kraft; nach den Seiten, ſelbſt im Vordergrunde (z. B. in Chriſtus unter den beiden Schächern) hält er zurück, ſo daſs er den Blick auf die Hauptſache hinreiſst und durch die weite Entfernung leuchtet. Ob er darin auch bis zum Grellen, zum „Infernaliſchen" geht, mit Byron zu ſprechen, und wie bewegt auch ſeine Figuren ſind, er vermeidet jede Unruhe durch Einheit von Licht und Schatten. Er gliedert coloriſtiſch nach wenigen groſsen Maſſen, Licht, Dunkel, Farben einheitlich zuſammenfaſſend. Damals verſtand man ſich auf die Vorſchrift, nach der reifen Weintraube bezüglich des Lichts, Helldunkels und Schattens die mannigfaltigſten Objecte eines Bildes zu malen. Wo er wollte und der Zweck es erforderte, verſtand Rubens die Farben zu verſchmelzen, zu ſänftigen und ſonnig zu durchleuchten. Er hat Licht und Farbe oft über die Natürlichkeit hinaus geſteigert. De Piles antwortet ſchon ſehr richtig, daſs die Kunſt nicht ganz mit der Natur zuſammenfällt. In der Carnation brachte Rubens ſeine gröſsten — und es waren groſse — Nebenbuhler zur Verzweiflung.

Sir Joſhua Reynolds' Unterſuchung der Malweiſe der gröſsten Coloriſten iſt bekannt. Nach ihm theilten die Venetianer im Gemälde aus: 1 Theil Licht, 2 Theile Halbtinten, 1 Theil Dunkel. Das ergiebt das harmoniſche Gefallen. Rembrandt nimmt viel weniger Licht, aber concentrirt es und bringt weit mehr Dunkel. Er ergreift uns mit düſterer Gewalt. Rubens giebt $^1/_3$ des Bildes Licht, aber dazu Mannigfaltigkeit der Farben. Er ſteigert oft das Licht über die Wirklichkeit, ohne die Schatten gleichmäſsig zu verſtärken. Daher das Frohe, Aufregende, manchmal allerdings auch zu Grelle ſeiner Bilder (Ch. Blanc). Nach Watelet ſteht Rubens zu Tizian in der Compoſition wie 18 : 12, im Zeichnen wie 13 : 15, im Malen wie 17 : 18, im Ausdruck wie 17 : 6. J. D. Regnier hat in einer Brochure (Matières colorantes et procédés de peinture employés par P. P. Rubens, découverte faite par J. D. Regnier, peintre. Gand 1847) ſeine Entdeckung aufgeſtellt, daſs Rubens nur gemalt habe mit Bleiweiſs, gelbem Ocker, Krapplack, Ultramarinblau und Asphalt, in einigen Partien mit Anwendung von einem klaren, opaken Gelb, Vermillon und Schwarz. Dieſe aber nur bei einigen Stellen der Draperien, Früchten, Blumen, ſonſt Alles durch jene fünf Farben und ihre Miſchungen. Doch haben wir auf dieſe und dahingehörige nähere techniſche Fragen hier nicht einzugehen.

Die Werke von Rubens aufzuzählen erfordert ein Buch. Die Anzahl ſeiner Bilder beläuft ſich auf 2—3000. Antwerpens Dom und Museum und die Münchner Pinakothek können zuſammen am beſten dazu dienen oder ſind vielmehr nothwendig, um den Künſtler in ſeinen Haupteigenſchaften kennen zu lernen. Die Sammlungen zu London, Paris, Eremitage in Petersburg, Wien, Madrid, Dresden, Brüſſel, Berlin u. ſ. w. u. ſ. w., Kirchen in Belgien, Italien und anderswo bergen ſeine Werke.

Acht Radirungen tragen Rubens' Namen. Den Katalog der nach ſeinen Bildern gefertigten Stiche giebt C. G. Voorhelm Schneevogt auf 241 Seiten (97 Nummern aus dem alten Teſtament, 473 aus dem neuen, der heiligen Legende etc. 83,

heilige Jungfrauen und Familien 171, männliche Heilige 144, weibliche 73; Götterlehre, Bachanalien etc. 144, Geſchichte, Allegorie etc. 159, Portraits 331, Titel-Vignetten u. dergl. 93. Dazu 70 Sammlungen mit Stichen aus heiliger und profaner Geſchichte etc. etc., Architektur, Jagden und wilden Thieren und Landſchaft).

Rubens ſelbſt hat, wie erwähnt, als eine Frucht des genueſiſchen Aufenthaltes ein architektoniſches Werk herausgegeben: Palazzi di Genova mit einer Vorrede, intereſſant für ſeine Beurtheilung der Gothik.

Rubensliteratur.

Vita Petri Pauli Rubenii von Philipp Rubens (früher auch Gevaerts zugeſchrieben), abgedruckt in Nouvelles recherches sur Pierre Paul Rubens, contenant une vie inédite de ce grand peintre par Ph. Rubens, son neveu avec des notes et éclaircissements recueillis par le Baron de Reiffenberg. (Extrait du tome X. des Mémoires de l'académie royale des Sc. et Bell. lett. de Bruxelles.) Die älteren Biographien von Michel, Smit und Grimbergen ſind durch die neuen Forſchungen und Entdeckungen ganz unbrauchbar. (A. van Haſſelt: Histoire de R. 1840 iſt mir nicht bekannt.) Das 200jährige Todesjahr gab vielfach Anſtoſs zu den letzteren; während die alten Bücher dazu aufs Neue abgeſchrieben und aufgelegt wurden, kamen die neuen Forſchungen, welche jene als unhiſtoriſch hinſtellten. Verachter: Généalogie de P. P. Rubens et de sa famille 1840. Émile Gachet: Lettres inédites de P. P. Rubens 1840. Gachart: Particularités etc. 1842. Backhuizen van den Brink: Het huwelijk van Willem v. Oranje met Anna v. Saxen. 1853. Dagegen ſchrieben Dr. L. Ennen und B. C. Mortier, worauf Backhuizen v. d. Br. folgen lieſs: Les Rubens à Siegen. Ma réponse à Mr. Dr. Ennen et Mortier. 1861. Darüber ferner die Forſchungen von Auguſt Spieſs 1869, und ſeine „Epiſode aus dem Leben der Eltern P. P. Rubens'" 1873 (leider von mir nicht verwerthet, wie auch nicht K. L. Kloſe's Aufſatz im hiſtoriſchen Taſchenbuch von Raumer 1856). W. Noël Sainsbury: Original unpublished papers illuſtrative of the life of Sir Peter Paul Rubens. London 1859. Armand Baſchet: Pierre Paul Rubens. Peintre de Vincent I. de Gonzague, duc de Mantoue 1600—1608. (Gazette des beaux arts 1866—1868.)

Zu den jüngſten Darſtellungen von Rubens' Leben und Kunſtcharakter zählen Fromentin's Aufſätze in der Revue des deux mondes 1875—1876. — G. F. Waagen: Petrus Paulus Rubens. Mit berichtigenden und ergänzenden Noten von Alf. Woltmann in Waagen's: Kleine Schriften, Seite 235—296. Stuttgart, Ebner & Seubert 1875 (Zum Rubens-Album 1864 als Text gehörig und auf viele Werke eingehend).

Ausführlichſte biographiſche Darſtellung: Hiſtoire de la peinture flamande par Alfred Michiels. Tome VI. und VII. Seconde édition. Paris 1868 und 1869. —

F. Baſan, Catalogue des estampes gravées d'après Rubens, Nouv. éd. 1767 war für die Kupferſtiche nach Rubens das Hauptwerk. Jetzt: C. G. Voorhelm Schneevogt: Catologue des estampes gravées d'après P. P. Rubens, avec l'indi-

cation des collections où se trouvent les tableaux et les gravures. Harlem 1873. (Für fehr viele Bilder kann man nur aus der Jahreszahl der Kupferftiche die Zeit ihrer Entftehung als vor dem und dem Jahre erfehen.)

Die allgemeine Angabe der Werke Rubens: Smith, Catalogue raisonné.

Möchte das nächfte Jahr Belgien uns ein Werk über Rubens und feine Werke bringen, das des unfterblichen Mannes würdig ift und das ihm zu weihen feinem flandrifchen Volksftamm zukommt, deffen Begabung für die Kunft er zu höchft verewigt, deffen Kraft und Geift er, Jahrhunderte der Gröfse vor dem folgenden Abfturz zufammenfaffend, verklärt hat, wie es nur wenigen Sterblichen zum eigenen Ruhme und zum Ruhme ihres Volkes befchieden worden ift.



Anton van Dyck.

Geb. in Antwerpen 1599; geſt. in London 1641.

Will man das glänzende Geſchlecht kennen lernen, welches, privilegirt für Hof, Salon und Commando auf dem Schlachtfelde, den Triumph der unter italieniſchen und ſpaniſchen Einflüſſen ſtehenden Renaiſſance-Ariſtokratie zu Anfang des 17. Jahrhunderts feierte, ehe die engliſche Revolution einerſeits und der Abſolutismus von Verſailles andererſeits ſeinem Treiben ein Ende machte und dem Weſen der höheren und höchſten Stände ein neues Gepräge aufdrückte, dann muſs man vor des Künſtlers Bilder treten, in denen die Männer und Frauen jener Tage ſich am liebſten ſpiegelten, vor die Werke van Dyck's, welcher ſeiner Zeit zu geben wuſste, was ſie als höchſtes Ideal erſtrebte: Nobleſſe der Erſcheinung.

Das Antwerpen der erzherzöglichen Zeit hat ihn erzeugt, jenes Flandern, wo talieniſch-ſpaniſcher Geiſt und der Neukatholicismus regirten, wo das ſüd- und weſtromaniſche Europa, Spanier, Italiener und Franzoſen, unter ſich zuſammenſtieſsen, um ſich in Vornehmheit zu überbieten, und der prunkende Clerus und der ariſtokratiſche Militarismus die erſten Mächte geworden waren, welche mit allen Mitteln das vor einem Menſchenalter freiheitlich aufſtrebende, dann niedergeworfene Land ſicherten.

Anton van Dyck iſt geboren zu Antwerpen den 22. März 1599. Houbraken's Nachrichten über ihn ſind unrichtig. Sein Vater, Franz van Dyck, war ein reicher

Kaufmann in Seidenwaaren, wie ſchon der Groſsvater geweſen war. Er heirathete in zweiter Ehe Maria Cupers (Cuypers, Cuperis), mit welcher er zwölf Kinder hatte. Das ſiebente war Anton. Seine Mutter ſoll nach Cornelius de Bie eine Künſtlerin im Sticken geweſen ſein; eine Teppichſage ſpielt alſo in van Dyck's wie in Bonaparte's Leben. Die Mutter habe gerade die Geſchichte von der keuſchen Suſanna geſtickt, als ſie Anton unter dem Herzen trug — Frau Lätitia ſoll ihren Heldenſohn auf einem Teppich mit Heroendarſtellung geboren haben. Die Sage mag richtig ſein, weil die Geſchichte von der keuſchen Suſanna auf den künftigen groſsen Künſtler ſo wenig paſst; man hätte ſie wohl ſonſt beſſer erfunden. Die Mutter wird ſeine erſte Lehrmeiſterin in den Elementen ſeiner ſpäteren Kunſt genannt — jedenfalls war ſie es nicht lange, denn ſie ſtarb ſchon am 17. April 1607.

Das van Dyck'ſche Haus war ein ſehr fromm katholiſches. Vier Töchter und einen Sohn lieſs Franz van Dyck in den geiſtlichen Stand treten. Anton kam dagegen mit 10 Jahren zu Heinrich van Balen in die Malerlehre. Dieſer Meiſter gehörte der Vor-Rubens'ſchen flandriſchen Renaiſſance-Schule an. Auch er war in Italien geweſen, aber die rechte Durchdringung von Geiſt und Form hatte er ſo wenig wie alle Andern vor Rubens zu finden vermocht. Farbige Vielheit, aber ohne wahre Einheit in Geiſt wie in Licht- und Farbencompoſitionen, das Colorit bunt, blumig, weiſs und roth, zart und glatt, mehr aufgetragen als Ausdruck des Weſens der Dinge, die Körperformen vielfach an Fülle und ſonſtiger Auffaſſung an die Rubensſchen erinnernd, doch weich, allgemeiner, uncharakteriſtiſch in damaliger Uebertragung ſchöner plaſtiſch-antiker Formen für die mythologiſchen, oft ſüſslichen und ſinnlich geleckten Darſtellungen in farbigen Gegenden, welche an des Freundes, des Sammet-Bruegel's Werke erinnern. Energie und Leidenſchaft, groſse, einheitliche Conception und einheitliche Durchdringung fehlt.

Anton konnte unter ſolcher Leitung ſauber zeichnen, ſauber malen und einen gewiſſen ſüſsſinnlichen, weicheren Schönheitsſinn ausbilden. Doch der Lehrer für die geſammte maleriſche Antwerpener Jugend, ob ſie nun bei ihm im Atelier ſtudirte, oder nicht, ward damals Peter Paul Rubens, der, zurückgekehrt aus Italien, als der Befreier der heimathlichen Malerei erſchien. Er drang zur Natur, wie der kühne Knabe zum Dornröschen. Er küſste ſie gerade auf den Mund mit feurigem Kuſs, mit der Seele die Seele ſuchend. Die neue flandriſche Kunſt, groſs und heiter um ſich blickend, war wach. Der Bann war gelöſt. Nun ſah, fühlte, erfaſste man, was vorher Niemand im Norden ſo hatte ſehen, fühlen, erfaſſen können. Als Anton dreizehn Jahre alt war, hatte Rubens in jeder Beziehung als Coloriſt, wie als Zeichner und Componiſt ſeine Meiſterſchaft nicht blos über alle einheimiſchen Künſtler, ſondern neben den gröſsten Meiſtern der italieniſchen Renaiſſance dargethan.

Wir wiſſen nicht, ob van Dyck noch als Lehrling von Heinrich van Balen zu Rubens gegangen iſt, oder ob Rubens ihn erſt als Meiſter-Gehilfen aufgenommen hat. Am 11. Februar 1618 iſt »Anthonio van Dick« ſchon als Meiſter in die Gilde aufgenommen.

Nach einer bekannten Anekdote wäre er noch jung als Schüler zu Rubens gekommen. Wenn Rubens ſeinen Spazierritt gemacht habe, dann hätten die Lehrlinge den alten Diener Valveken bewogen, ihnen des Meiſters Atelier zu

öffnen, damit fie an den Werken, die er in Arbeit hatte, feine Methode ftudirten. Dabei fei nun eines Tags der junge Diepenbeeck in ein frifch gemaltes Bild geftofsen. Natürlich grofse Beftürzung der Lehrlinge. Dann hätten fie fich aufgerafft zu dem Entfchlufs, den Schaden möglichft wieder gut zu machen und auf Jan van den Hoecke's Vorfchlag fei als der Gefchickte fte Anton van Dyck erlefen, um das Verwifchte zu reftauriren. Nach der einen Lesart waren Hals oder Arm und Kinn der Magdalena in der Kreuzabnahme gefchädigt und Rubens habe am andern Tage gefagt: Sieh da, der Arm und das Kinn find nicht das Schlechtefte, was ich geftern gemacht habe. Nach Menfaert (1763) war es die Bruft St. Sebaftians in dem Altarbilde der Auguftinerkirche. Die Gefchichte ift charakteriftifch, aber, wie fo manche andere, wohl nur hübfch erfunden. Die Kreuzabnahme ift es fchwerlich gewefen, denn fie war 1612 fertig, und der dreizehnjährige van Dyck lernte wahrfcheinlich noch bei van Balen und möchte auch fonft doch keinenfalls im Stande gewefen fein, folche Reftauration zu übernehmen. Abr. van Diepenbeeck aber ift nach der gewöhnlichen Annahme erft 1607 geboren, und da Jan van den Hoecke nur ein halbes Jahr älter war als van Dyck, so ergäbe fich für die Kreuzabnahme alfo eine hübfche Kindergefellfchaft. Der St. Sebaftian der Auguftinerkirche kann es aber auch nicht fein, denn das Bild ift 1628 fertig geworden, wo Anton van Dyck längft ein hochberühmter Meifter war.

Rubens foll eiferfüchtig auf das Talent des jungen Gehilfen geworden fein und ihm gerathen haben, fich hauptfächlich dem Portrait zu widmen. Auch der Rath, nach Italien zu gehen, fei infpirirt gewefen von dem Wunfche, den jungen Nebenbuhler — in doppelter Hinficht Nebenbuhler, denn van Dyck habe Frau Ifabella geliebt — loszuwerden. Man mufs die alten Gefchichtchen, bis fie nicht evident als Lügen dargethan find, fchon mitfchleppen, foweit fie vielleicht noch einen Kern der Wahrheit enthalten.

Van Dyck ftand 1620 bereits in hohem Rufe. Hochbegabt, wie er war, forgfam bei van Balen vorgebildet, erwachfend unter dem Eindruck der Rubensfchen Meifterwerke, dann unter Rubens' Leitung arbeitend, trat er wie fpielend auf die Höhe, die dem Vorgefchlecht zu erreichen unmöglich gewefen war. In dem Contract, den Rubens im März wegen der Ausmalung der Jefuitenkirche abfchlofs, ift van Dyck allein mit Namen als Gehilfe für das Werk feitens des Superiors genannt und ausbedungen, fo wie auch für ihn feftgefetzt ift, dafs ihm von den Jefuiten ein Altargemälde aufgetragen werden folle. Doch mag zu der Vorliebe für ihn die Jefuiten auch noch Anderes mitbewogen haben, vielleicht Bekanntfchaft der Familie mit mafsgebenden Perfönlichkeiten des Ordens. Kramm hat ein Büchelchen gefunden, aus dem hervorgeht, dafs van Dyck fpäter zu dem Orden in näherer Beziehung geftanden, indem er dem Bund der «Jonghmans-Sodales van de H. Maghet Maria«, den die Jefuiten 1627 ftifteten, angehörte. Für manche, fo ins Befondere für Verhältniffe am englifchen Hofe, find diefe Beziehungen van Dyck's zu den damals fo gewaltig rührigen Jefuiten wohl nicht ohne Wirkung gewefen. Rubens war, nebenbei gefagt, eine Zeit lang gegen diefe heiligen Väter fehr verftimmt und mit bitterer Kritik nicht karg.

Aus einem Briefe vom 17. Juli 1620 an den Grafen Thomas von Arundel erfieht man noch des Näheren, wie hoch fchon damals van Dyck gefchätzt wurde. Van Dyck, fo fchreibt der unbekannte Agent des Grafen, ift beftändig bei Rubens, und man fängt an, feine Werke nur für wenig geringer als die feines Meifters zu

ſchätzen. Er iſt ein Jüngling von einundzwanzig Jahren, von Vater und Mutter her ſehr reich in dortiger Stadt, ſo daſs es ſchwer halten wird, daſs er von dort weggeht; umſomehr, als er ſieht, welches Glück Rubens gemacht hat.

Van Dyck hat ſich doch dazu bewegen laſſen, Antwerpen zu verlaſſen. Am 25. November 1620 ſchreibt Tobias Mathew an Sir Dudley Carleton: Ew. Herrlichkeit iſt ohne Zweifel davon informirt, daſs van Dyck, der famoſe Genoſſe von Rubens, nach England gegangen iſt, und daſs der König ihm ein Gehalt von 100 £ des Jahrs gegeben hat. — Ueber dieſen erſten Aufenthalt van Dyck's in England giebt es aber gar keine näheren Nachrichten. Vom 16. Februar 1621 (in Carpenter's franzöſiſcher Ueberſetzung durch Hymans ſteht fälſchlich gedruckt 1620) findet ſich eine Stelle in den Regiſtern des engliſchen Finanzminiſteriums:

> Dem Anthony van Dicke die Summe von 100 £ zur Entſchädigung für Specialdienſt, Sr. Majeſtät geleiſtet.

1621 trat Rubens in Unterhandlungen mit London wegen der Gemälde-Ausſchmückung des ungeheuren königlichen Palaſtes, den Inigo Jones plante (Siehe in Lübke's Geſchichte der Architektur den Entwurf) und von dem nur ein kleiner Theil in Whitehall zur Ausführung kam. Rubens war im September 1620 ſelbſt nach Paris wegen der Gemälde für die Luxembourg-Galerie gegangen. Ob nicht van Dyck's Reiſe irgendwie mit des Meiſters Abſichten in London noch in Verbindung geſtanden hat?

Carpenter vermuthet, daſs van Dyck damals ein Bild Jacob's I. und ein Portrait des Grafen von Arundel gemalt habe.

Am 28. Februar iſt nach den Acten des geheimen Raths dem Künſtler ein Paſs ausgeſtellt worden des Inhalts: Paſs für Herrn Antonie Van Dyck, Sr. Majeſtät Diener, zu arbeiten für 8 Monate, da er zu dem Zweck Urlaub von Seiner Majeſtät erhalten hat. Wie angegeben iſt durch den Grafen von Arundel.

Meiner Vermuthung nach möchte dieſer Paſs, vielleicht zuſammt der Summe von 100 £, welche er zwölf Tage vorher empfing, mit einer Reiſe nach Holland in Verbindung ſtehen, wo er noch für einen Theil des Jahres 1622 im Haag gewohnt haben ſoll. Der Friede zwiſchen Belgien und Holland lief 1621 ab. Gab König Jacob dem Antwerpener Künſtler für den Fall eines neuen Kriegsausbruchs den Paſs, damit er als in ſeinem Dienſt und Auftrage in Holland keine Beläſtigung erfahre? Gab es da vielleicht die nach Holland geflüchtete Tochter Eliſabeth mit ihrem Gemahl, dem Winterkönig, zu malen? Michiels ſagt, Friedrich von Oranien habe van Dyck nach dem Haag berufen und läſst dieſen die ſchöne Stadt und das ſchöne Haager Boſch und die Düne von Scheveningen bewundern. Houbraken und Campo Weyerman berichten, ohne Zeitangabe, daſs van Dyck in Holland geweſen ſei. Meiſtens ſetzt man ſeine Reiſe dahin in die Zeit nach der Rückkehr von Italien. Nun folgert aber Michiels, daſs dies vorher geweſen ſein müſſe, aus den Bildniſſen von Christian von Braunſchweig und Ernſt von Mansfeld, welche 1626 ſtarben. 1622 habe van Dyck im Haag die Bildniſſe des Statthalters und ſeiner Familie und wie der genannten, ſo anderer berühmter Perſonen gemalt.

Danach verlegt er auch die Anekdote von dem Beſuche van Dyck's bei Frans Hals ſchon in dieſe Zeit. Van Dyck, ſo lautet die allbekannte Geſchichte, ſuchte Frans Hals auf, der natürlich nicht in ſeinem Atelier, ſondern in der

Kneipe saſs. Er ward nach Hauſe geholt; ein Fremder wolle ſich malen laſſen. Hals kommt heim und der Fremde ſagt ihm, er wolle ſein Bild von ihm, habe aber nur zwei Stunden Zeit. Hals macht ſich mit ſeiner berühmten Geſchwindigkeit an die Arbeit. Das Bild iſt fertig. Der Fremde lobt es, behauptet aber, das Malen müſſe nicht ſchwer ſein; er wolle es auch einmal verſuchen. Und nun ſetzt Frans Hals ſich hin, und der Fremde malt ihn in ebenſo fliegender Eile.



Madonna mit den Stiftern. Galerie des Louvre.

Als aber Hals das Portrait ſieht, fliegt er ihm um den Hals und ruft: „Du biſt van Dyck. Es giebt keinen Andern, der das machen könnte, was Du da eben gemalt haſt!“ — Man erkennt die alte Schmutzphantaſie, wenn die Anekdote ſich nun ſo fortſpinnt, daſs van Dyck den Kindern des Frans Hals einige Goldſtücke in die Hand drückt, der Vater ſie ihnen aber abnimmt und friſchweg in der Kneipe vertrinkt.

Es findet ſich, wie geſagt, nichts Weiteres über den Aufenthalt in England und die Verwendung jener acht Monate berichtet. Carpenter vermuthet, daſs

van Dyck in jener Zeit wegen der Feindſchaft zwiſchen dem Grafen Arundel und dem beim Thronfolger Karl Alles vermögenden Buckingham am Hofe keinen feſten Fuſs habe faſſen können. Buckingham habe wohl Daniel Mytens protegirt, von deſſen Hand ſein Bild in der Galerie Karls I. gemalt war. Nach Karl's Thronbeſteigung wurde auch Mytens ſogleich zum Hofmaler ernannt. Wie dem auch ſei, Mytens hat ſpäter noch im Wettſtreit mit van Dyck um Karl's Gunſt unterliegen müſſen. Nach de Piles iſt unſer Künſtler, durch Richelieu gerufen, um die Zeit nach dem holländiſchen Aufenthalte auch in Paris geweſen. Er hätte damals auch für Rubens dort Ein oder das Andere für die Luxembourg-Galerie beſorgen können. Weitere Nachricht exiſtirt darüber nicht.

Am 1. December 1622 iſt van Dyck nach längerer Abweſenheit wieder in Antwerpen nachgewieſen. Er war an das Krankenlager ſeines Vaters geeilt, der an dieſem Tage ſtarb. Die Dominicanerinnen, welche ſich in Antwerpen ſeit Kurzem niedergelaſſen, hatten in Abweſenheit des Sohnes dem kranken Manne ſolche Freundſchaftsdienſte und Treubeweiſe gegeben, daſs er noch auf dem Todtenbette dem Sohne das Verſprechen abnahm, dieſen Nonnen ein Bild zu malen. Erſt ſieben Jahre ſpäter hat Anton das Gelöbniſs erfüllt durch das Bild »Chriſtus am Kreuz« mit der auf einen Stein angebrachten Aufſchrift: ne patris sui manibus terra gravis esset hoc saxum cruci advolvebat et huic loco donabat Antonius van Dyck. (Catalogue du musée d'Anvers 3. édit. No. 401. Die Anmerkungen dazu.)

Als ein ganz frühes Bild von dem Künſtler führt Kramm aus einem Kataloge der Sammlung von Joſeph Antoine Borgnis, Paris 1804, ein Porträt an mit der Bezeichnung: Anno 1613. A. v. D. f. Aeta. suae 14. Der Katalog beſchreibt es als herrlich und ein Meiſterwerk und folgert daraus die Richtigkeit der oben erzählten Anekdote, daſs der Knabe im Stande geweſen ſei, in dem Bilde von Rubens das Verwiſchte zu malen. (?) Ein anderes Urtheil fällt Kugler über die früheren Gemälde, ſo über drei Bilder im Berliner Muſeum, bei denen ihm das Gepräge noch roher Genialität und Prunken mit geiſtreicher Handfertigkeit vorgeworfen wird. Das eine Gemälde »die Verſpottung Chriſti« iſt noch völlig abhängig von Rubens. „Die Körperformen leiden an einer Derbheit, die ſtellenweiſe geradezu an das Plumpe ſtreift. Die Compoſition zeugt von realiſtiſcher Befangenheit und einem unausgebildeten Geſchmacke, während ein paar prächtige Köpfe bereits den gewandten Charakterzeichner zu erkennen geben." 1623 reiſte van Dyck nach Italien, wahrſcheinlich auf Rubens' Rath, wenn nicht einfach der allgemeine Zeitdrang und Rubens und Anderer Vorbild ihn dahin geführt hat. Ohne einen Aufenthalt in Italien galt ein Künſtler nicht für richtig ausſtudirt.

Van Dyck hinterlieſs Rubens zum Angedenken vor ſeiner Abreiſe drei Bilder, ein Portrait von »Frau Iſabella Rubens« ein »Ecce homo« und einen »Chriſtus, gefangen genommen auf dem Oelberg«, welch' letzterem Bilde der Meiſter den Ehrenplatz in ſeinem Hauptſalon einräumte. Rubens ſchenkte dem Scheidenden eins ſeiner ſchönſten Pferde.

Damals ſoll nun — und ſelbſt Campo Weyerman ſagt nur: es wird erzählt — jene berühmte Geſchichte von Saventhem ſich ereignet haben:

Der junge Künſtler zog fürbaſs, kam aber nicht weit. Hübſch, feurig, reich und ſehr empfänglich für die Liebe, erinnerte er ſich, daſs an ſeinem Wege ein Fräulein wohne, dem er gewogen war. Sie wird Anna von Ophem genannt

und foll die Oberauffícht über die Hofhunde der Erzherzogin geführt haben. Van Dyck fuchte die Verehrte auf und vergafs in ihren Armen Reife und Italien. In feinen Liebes-Mufeftunden malte er der Kirche von Saventhem eine heilige Familie, in der die fchöne Anna und die Ihrigen ihm für die Jungfrau und die anderen Perfonen fafsen, und einen heiligen Martin, in dem er fich felbft auf feinem ihm von Rubens gefchenkten Roffe darftellte. Erft nach geraumer Zeit vernahm man in Antwerpen, wo der Verfchollene ftecke. Und nun fandte Bouillon-Rubens dem Rinaldo-van Dyck feine Ermahnungen und Abgefandten, um ihn diefer Armida zu entreifsen.

Später habe van Dyck diefe Geliebte wiedergefehen, aber die Liebe war verflogen, und er hat fie mit ihren Hunden, deren Namen dabei gefchrieben waren, gemalt. Das Gemälde exiftirte im Schloffe von Tervueren. (Michel; Michiels; Menfaert.)

Das ganze Abenteuer wird jetzt in's Gebiet reiner Dichtung verwiefen, zumal feit Alphonfe Wauters eine Quittung über 200 fl. für den heiligen Martin gefunden hat. Das andere Bild ift verfchollen. Franzöfifche Plünderer follen daraus Getreidefäcke gemacht haben. Nun ift aber der heilige Martin auf Holz gemalt und fein Pendant, jene heilige Familie, ift deshalb, wie Michiels bemerkt, höchft wahrfcheinlich ebenfalls auf Holz gemalt gewefen, wonach die Sack-Gefchichte wegfiele.

Soll man einen Verfuch machen, die Sache zu erklären, fo kann van Dyck bei der Hundeliebhaberei jener Tage, welche einen Maler auch fehr häufig zum Hundeportrait zwang, fehr gut den Auftrag von der Erzherzogin bekommen haben, ihre Hunde zu malen. Er hat fie und die fchöne Vorfteherin des Hofhunde-Kennels in Saventhem gemalt und dazu auch für die Kirche jene zwei Bilder. Ob Anna ihm ihre Gunft gefchenkt hat, ftehe dahin. Aber nach jenem Hundebilde war leicht eine folche Gefchichte von dem verliebten Künftler fertig. Möglicher Weife hat er in Saventhem gemalt, bis nach Verabredung der Gefährte, der Chevalier Nanni, mit dem er die italienifche Reife machen follte, ihn abholte. So viel, wenn man nun einmal diefe hübfchefte van Dyck-Gefchichte fich auf ganz gewöhnliche Weife erklären will.

Die Hiftorie von den Saventhem-Bildern hat aber noch ihren romantifchen Nachtrag bekommen. Michel berichtet, dafs im Jahr 1758 die Kirchenvorfteher den »heiligen Martin« an einen Herrn Hoet aus dem Haag (Gerard Hoet, der Bilderhändler, Herausgeber der Anmerkungen zu van Gool's Leben der Maler und der Preiskataloge?) ohne Wiffen des Gutsherrn, des Grafen von Konigseck, und der Dörfler um 4000 fl. verkauften. Aber die Bauern rotteten fich, da fie fahen, dafs ihr Heiliger ihnen genommen werden follte und fchon eingepackt wurde, mit Forken, Senfen und Knütteln zufammen und umftellten in hellen Haufen mit Weib und Kind die Kirche, um mit Gewalt die Entführung des Gemäldes zu verhindern. Hoet mufste querfeldein nach Brüffel flüchten und das Bild wurde der Kirche erhalten. 1806 wurde es von den Franzofen unter Truppenfchutz weggenommen und nach Paris gebracht, wo es bis zum Jahr 1815 im Louvre verblieb. Dann ward es der Dorfkirche zurückgegeben. Ein reicher Amerikaner, fo berichtet Michiels weiter, dem die Bauern dies erzählt haben, hat vor bald dreifsig Jahren 100,000 frs. für das Bild geboten, auf welche Weife er es auch bekäme. Dafür wollten es einige fcrupelfreie Perfonen Nachts ftehlen.

Aber Hunde machten Lärm, und die Spitzbuben hatten kaum Zeit fich zu retten. Seitdem fchläft ein Wächter in der Kirche. So Michiels; mag er die Verantwortung übernehmen.

Das berühmte Bild zeigt den Heiligen als fchönen jugendlichen Ritter auf einem friefifchen, kleinköpfigen, hoch- und zottelbeinigen feurigen Roffe. Neben ihm auf der einen Seite ein Reiter, auf der andern ein fitzender und ein knieender Bettler. Der heilige Martin, eine Rafaelifch beeinflufste jugendliche Erfcheinung mit Barett, im mittelalterlichen Harnifch und mit römifch nackten Beinen und Stiefeln fafst mit der graziöfen van Dyckifchen Handbewegung der Linken den Mantel, während er mit der Rechten den langen, durch die Haltung nur in der Schneide fich zeigenden langen Korbdegen hält. Die Hauptfigur unten, der mit dem Rücken uns zugekehrte Bettler, ift ein Act-Bravourftück nach Pofe und Bewegung. —

Von weiteren Reifefährlichkeiten wird nichts berichtet. Man weifs nicht, welchen Weg van Dyck, ob über Frankreich oder durch Deutfchland, nach Italien nahm. Er ging fcheint es, zuerft nach Venedig, wo er Tizian, Giorgione und die anderen Heroen ftudirte. Welche Tage höchften Genuffes mufs er in Venedig verlebt haben. Angefichts der Meifterwerke, vor denen ihm mit einem Blicke geiftig und technifch fo manche Erleuchtungen kommen mufsten und vor denen er die Berechtigung feines Wefens und der Eigenart feiner Ziele nun in ganz anderer Freiheit als unter dem Eindruck der anders gearteten Rubensfchen Gröfse und dramatifchen Energie empfinden konnte.

Seitdem ftand feft, dafs er kein Epigone, fondern ein Genoffe feines grofsen Meifters auf einem eigenen Gebiete wurde.

Von Venedig ging er nach Genua. Schnell war er als ausgezeichneter Künftler in den erften Häufern der reichen Stadt bekannt und in Anfpruch genommen. An's Unglaubliche grenzt namentlich die Zahl der von ihm zumeift in Genua hinterlaffenen Bildniffe, fagt Burckhardt im Cicerone. Er malte Portraits für die Familien der Balbi, Raggi, Brignoli, Pallavicino, Spinola und Anderer, darunter die Reiterbilder von Ant. Giulio Brignole und Gio. Paolo Balbi. Ein Bildnifs im Palafte Filippo Durazzo, die fitzende Dame in weifser Seide, mit zwei Kindern in Blau und Gold, nennt Burckhardt das Schönfte, welches Genua überhaupt befitzt.

Nach einiger Zeit ging van Dyck nach Rom, wo er im Haufe des Cardinals Bentivoglio, des früheren Nuntius des Papftes am Hofe zu Brüffel, Aufnahme fand. Für diefen malte er eine Paffion und des Cardinals Portrait, jetzt im Pal. Pitti. Schon Bellori fagt, dafs van Dyck dabei feinen Pinfel in gute venetianifche Farben getaucht habe, und Burckhardt's Urtheil lautet darüber: ganze Figur, fitzend, höchft vornehm elegant, ein Wunderwerk der Malerei. Auch zwei Portraits von Sir Robert Shirley und feiner Gemahlin im orientalifchen Coftüm (jetzt in Pethworth) fallen nach Carpenter in diefen römifchen Aufenthalt. Shirley war damals als Abgefandter des Schahs von Perfien an den Papft gefchickt, um Hilfe gegen die Türken zu erflehen. Ein Reiterbild des Don Carlo Colonna, im Pal. Colonna pathetifch mit Symbolik ausftaffirt, sowie andere Portraits der Colonna, Brafchi u. A. gehören diefer Zeit an.

Nach Soprani (1674) blieb van Dyck zwei Jahre in Rom. Seine unangenehme Stellung zu der berühmten und wegen ihres Lebenswandels und ihrer Klobigkeit

auch berüchtigten Niederländiſchen Schilderbent ſoll ihn von dort vertrieben haben. Er fühlte ſich nur wohl in vornehmem Weſen, liebte Luxus in ſeinem Hauſe und ſeiner Toilette. Rohe Sitte und Lebensart, wüſtes Zechen und wilde niedere Wirthſchaft waren ihm zuwider. Er war von Hauſe vermögend, verdiente viel und war der Maler der Ariſtokratie. An Rubens hatte er geſehen, daſs auch



Portrait des Syndicus Meerſtraten. Caſſeler Galerie.

der Künſtler in feiner Lebensart und Bildung Niemandem nachzuſtehen braucht und es zum Höchſten, wie in Kunſt, ſo im Leben bringen kann. Das gab nun bald Reibungen der derben Bentbrüder mit dem pittore cavalieresco, wie man ihn allgemein in Rom bezeichnete. Sie fingen an, ihn zu beſpötteln und ihn, der ſie faul und unmäſsig nannte, herabzuſetzen. Seine Zeichnung ſei uncorrect und ſein Colorit ohne Kraft. Van Dyck überlieſs ſeinen groben Landsleuten das Feld und kehrte nach Genua zurück; von da ging er bald nach Palermo. Hier malte er

den Vicekönig Philibert von Savoyen und die erblindete Malerin Sofonisba Anguiſſola, welche kennen gelernt zu haben er ſich nach Bellori's Bericht glücklich geſchätzt, und von welcher er erklärt habe, daſs er aus ihrer Unterhaltung über ſeine Kunſt mehr Aufklärung als aus den Werken der berühmteſten Meiſter geſchöpft habe. Doch die Peſt brach während ſeines Aufenthaltes in Palermo in Sicilien aus und trieb ihn ſchnell nach Genua zurück, wo er für Philibert das berühmte Altarbild der Madonna del rosario fertig malte. Von dem Bildniſs des Prinzen Thomas von Savoyen, welches er ebenfalls in Sicilien gemalt haben ſoll, jetzt in Turin, ſagt Burckhardt: der Prinz Thomas von Savoyen auf einem Schimmel iſt eins der groſsartigſten Bildniſſe, die je gemalt worden sind.

Nach Turin begleitete er die Gräfin Arundel; geraume Zeit war er auch in Florenz, wo ſein Freund und Stadtgenoſſe Juſtus Suſtermans (1597—1681) ſich angeſiedelt hatte und zum Verwechſeln ähnlich wie van Dyck malte.

Wie dieſer von der italieniſchen Kunſt nahm, ſo gab er auch. Sein Vorbild regte bei den Italienern vielfältige Nachahmung an.

Ende des Jahres 1626 kehrte er in die Heimath zurück.

Man weiſs nichts Näheres über die Zeit nach ſeiner Heimkehr. Weil er neben Rubens kein Epoche machendes Aufſehen erregen konnte, denn er hatte nichts, was nicht der groſse Rubens auch beſaſs, wenigſtens wenn er wollte, hat man wahrſcheinlich die ſchönen Geſchichten erfunden, daſs es ihm ſehr ſchlecht ergangen ſei, daſs ein dicker Brauer ihm abgeſchlagen habe, ſich für zwei Piſtolen malen zu laſſen, daſs ſeine Bilder verkannt, zurückgewieſen, durch Rubens protegirt wären und Anderes. Daneben hat man Rubens ſeine Tochter van Dyck zur Ehe anbieten laſſen, die dieſer aus Liebe für die Mutter ausgeſchlagen habe. Rubens hatte damals gar keine Tochter, ſondern nur zwei Söhne aus erſter Ehe, und Frau Iſabella Rubens war vor Heimkehr van Dyck's Mitte des Sommers geſtorben. Die Geſchichte von den Mönchen zu Kortryck (Courtray), für welche er die Aufrichtung des Kreuzes malte und welche ſich ſo unanſtändig in der Schätzung des Bildes benommen haben ſollten, iſt ebenſo nichtige Erfindung, richtiger Lüge, wie Anton's Brief von 1631 beweiſt.

Van Dyck erhielt wahrſcheinlich ſogleich genügend viele und bedeutende Aufträge. Ob er nicht früher, ſondern erſt jetzt von Friedrich Heinrich nach dem Haag berufen worden iſt, ſei dahingeſtellt. In das Jahr 1627 wird die Kreuzigung in der Kathedrale von Mecheln geſetzt. Für die Auguſtiner Mönche in Antwerpen und die St. Michels-Kirche zu Gent malte er im nächſten Jahre die Altar-Bilder. In dieſem Jahre 1628 trat er in die Genoſſenſchaft der heil. Jungfrau, von der wir ſchon oben ſprachen, und malte für ſie das Bild der heiligen Roſalie mit Maria und dem Chriſtuskinde und Peter und Paul, ſo wie 1630 die h. Jungfrau mit dem Prämonſtratenſer Hermann, beide Werke 1776 nach Wien entführt. Das herrliche Roſalie-Bild war ſein Gegenſtück zu dem Rubens'ſchen Ildefonſo-Altar. 1629 malte er zur Erfüllung ſeines Gelöbniſſes jenen Chriſtus am Kreuz; noch dreiſsig andere Altarbilder werden für dieſe Jahre genannt auſser den zahlreichen Portraits, welche in dieſe Zeit fallen. Man hat ſogar eine Reiſe nach Deutſchland vermuthet, weil Guſtav Adolf, Ferdinand II., Wallenſtein, Tilly u. ſ. w. ſich unter den Köpfen ſeiner berühmten Sammlung finden. Möglicher Weiſe hat er dieſelben jedoch nicht alle nach eigener Anſchauung gezeichnet.

Van Dyck hatte längſt ſeine Unabhängigkejt von Rubens erlangt. In Gewalt,

momentanem Kraftausdruck und Unmittelbarkeit der Handlung, in dem mächtigen Griff, wie Rubens packt, ebenso in Composition, in Gestaltung und Colorit, versuchte er nicht mit dem grossen Meister und Freunde zu wetteifern. Er hat nichts Titanisches, Ueberstrotzendes. Wohl hat auch er Grösse; aber er sucht sie in Einfach-Edlem. Er componirt dafür nicht so eng beisammen, wie Rubens dramatisch zusammenfassend liebt, sondern hält seine Personen weiter, oft zu weit, auseinander. Jenes natürliche Compositionsgefühl, welches Rubens beseelt, so dass die Gruppen immer schön zur Einheit zusammenschliessen, fehlt ihm. Er sieht das Ganze nicht so als sicheres fertiges Bild des einen Momentes vor seinen Augen. Er geht aber mit einem tiefen Gefühl der seelischen Bewegungen an das Werk, und wo darin die Hauptsache liegt und er sich darin auseinanderbreitet, ist er herrlich, ja grossartig in Einfachheit und Schönheit. Der Reichthum und die Beweglichkeit der Phantasie des Lehrers, der je nach dem Stoffe plump, cynisch, lüstern, tüchtig ernst, launig, idyllisch schön, edel, erhaben, colossalisch, überstürzend, gargantuanisch und titanisch sein konnte, ist ihm nicht gegeben. Das Reizende, das Schöne, das Edle, feine Luft, sinnlicher Wohlgenuss und dann der Schmerz — das ist seine Scala. Er ist eine weiblichere Natur. Darin allerdings weicht er in seiner Weise Niemandem.

Feinerer Subjectivität Ausdruck war seine höchste Stärke. Rubens hatte ihn das gelehrt, aber van Dyck wurde darin der feinste Virtuose. In dieser Zeit verloren auch im Norden die höheren Stände jene Gleichmässigkeit und Gebundenheit, welche so lange für Charaktere und Gesichter herrscht, als noch nicht der Bann alter Sitte und festen Glaubens gebrochen und der subjective Mensch noch nicht zu der gut oder schlimm wirkenden Einsicht gekommen ist, dass er mit seinem Denken auch ein Stück Weltbedeutung sei, und sein oder Anderer Schicksale mache. Die Geister erlitten damals einen Umschwung, für den wir an die beginnende Philosophie erinnern. Das weibliche Geschlecht blieb in der Entfaltung der Subjectivität Anfangs zwar eine Zeit lang hinter dem männlichen zurück, holte dann aber schnell das Verlorene ein und half an der Ausbildung des Gefühlslebens mit all seinen wirksamen Mitteln, ja nahm vielfach die Spitze für die neue Bildung, welche nach den verschiedensten Richtungen und nicht immer in günstigster Weise diesen Einfluss verspürte und an Kraft und männlicher Grösse so viel einbüsste, wie sie an Zierlichkeit und höfischerem Wesen gewann. Aus den eigenwilligen Baronen wurden höfische Cavaliere, aus den plumpen wurden feine Genussmenschen, aus den groben Dreinschlägern feine Intriguanten, aus den Nichtsdenkern, die mit Becher, Hunden, Rossen, Jagden ihre Zeit ausgefüllt hatten, unruhige Köpfe und kluge Parteirechner, die nach dem Winde, der wehte, schauten. Auch die Frauen waren nun in den höheren Ständen nicht mehr blos lieblich, sinnig, hold, keusch, würdig, hausmütterlich sorgsam u. s. w. anzuschauen, wie sie es fast überall noch bis über die Mitte des 16. Jahrhunderts waren, wo sie solches Gepräge zeigen, wie wir es jetzt nur etwa in eingeschränkten bürgerlichen Schichten unserer Kleinstädte finden, sondern sie haben eigenartige Physiognomien bekommen und zeigen in unendlicher Mannigfaltigkeit die Züge eigenartigen Seelenlebens und Charakters. In solchen Zeiten tauchen immer Aspasia's auf. Damals lieferten die höchsten Stände selbst solche Erscheinungen.

Für diese Gesellschaft war van Dyck der Mann. Das grosse bürgerliche Geschlecht jener Tage zu schildern, waren die Maler des freien Hollands da.

Rubens ift diefe Jahre von 1626 bis nach 1630 kaum in Antwerpen zur Ruhe gekommen. Der ruhmreiche Abfchlufs feiner Friedensbemühungen war feine Miffion an den Hof Karl's I.; erst gegen Ende 1630 richtete er fich durch feine zweite Heirath mit Helene Fourment gleichfam aufs Neue in Antwerpen wieder ein.

Auch neben diefem Gröfsten war van Dyck's Atelier hoch berühmt. Maria von Medicis befuchte auch ihn und bewunderte feine Tizian-Sammlung (wahrfcheinlich Copien). Aber der jüngere Mann mochte wohl nicht neben Rubens den zweiten in Antwerpen machen und begann feine Blicke auf London zu richten.

1628 hatte fein Gönner, der Graf Arundel, den Nebenbuhler Buckingham durch deffen Tod verloren und war bei Karl in Gunft geftiegen. 1629 kaufte der König durch Endymion Porter ein Gemälde van Dyck's: „Rinaldo und Armida" um 78 £. Im Frühling 1632 geht dann unfer Künftler felbft nach England. Er wird mit gröfster Aufmerkfamkeit empfangen, Anfangs bei Eduard Norgate, einem Verwandten Gerbier's und Agenten und Schützling Arundel's logirt (gegen 15 sh. tägliche Vergütung für ihn und feine Diener nach Erlafs vom 21. Mai 1632), dann wird ihm auf Veranftaltung des Königs in Blackfriars eine Wohnung gegeben, mit einer Sommerwohnung zu Eltham in Kent. In den Staatsarchiven befindet fich noch der Beweis der Fürforge des Monarchen für ihn in einem Zettel, auf dem die Worte Sir Fr. Windebanke's stehen: Choses à faire. Parler à Inigo Jones d'une maison pour van Dike. — Cornelius Janffen und Mytens waren die Portraitmaler des Hofes, Letzterer als Hofzeichner des Königs mit 20 £ Jahrgehalt. Van Dyck wurde fchnell als „Principal peintre ordinaire de Leurs Majestés à St.-James" über fie erhöht. Mytens räumte ein paar Jahre fpäter das Feld.

Der König fchenkte dem Meifter-Schüler Rubens' feine höchfte Gunft, wie er fie vorher dem Meifter felbft bewiefen hatte. Schon am 5. Juli 1632 wurde van Dyck zum Ritter ernannt und decorirt, d. h. mit einer goldenen Kette und dem diamantenbefetzten Medaillon-Bild des Königs begabt. Karl kam öfter in feiner Barke von Whitehall zum Befuch in das Atelier des Künftlers, welcher für die hohe Ariftokratie der Löwe des Tages wurde. Was fchön und vornehm war, mufste fich von ihm malen laffen. Ein Lieblingsbild von ihm war das mehrfach wiederholte Portrait der fchönen Gattin feines (katholifchen) Gönners, der Lady Venetia Digby, einmal in der Allegorie, welche die fchöne Frau als Tugend darftellt, die eine Hand nach zwei weifsen Tauben ausftreckend; um den anderen Arm ringelt fich eine Schlange: Seid fromm wie die Tauben, aber klug wie die Schlange. An den Würfel unter ihren Füfsen find als Sclaven angefchmiedet die doppelgefichtige Lüge, der wüthende Zorn, der hagere, fchlangenhaarige Neid und die profane Liebe mit befchnittenen Flügeln, gebrochenem Bogen, zerftreuten Pfeilen und ausgelöfchter Fackel, und dazu andere nackte Figuren, während oben fchwebende Engel muficiren und drei davon die Klugheit krönen; auf der Guirlande zu ihren Häupten ftehen die Worte Juvenals: nullum numen abest si sit prudentia.

Darin, wie früher fchon in einigen italienifchen Portraits, zahlte auch van Dyck der in die Allegorie verliebten Zeit feinen Zoll. Doch that er das, wie bekannt, nur ausnahmsweife. Ihm genügte die einfache Wiedergabe der Geftalt, wie fie in feinem künftlerifchen Auge fich wiederfpiegelte, ähnlich, lebendig und doch veredelt und in die ihm eigenthümliche Grazie und Nobleffe getaucht, in welcher er, der Flanderer, das Seitenftück in feinem Realismus etwa zu einem

Idealiſten wie Torquato Taſſo abgab, dem ſich auch Alles gefühlstief, weich, glühend und ſchönheitsvoll geſtaltete.

Kein Wunder, daſs ſich Alles zu ihm drängte. Denn in ſeinen Bildern ſah der Adel das Ideal, wie er zu erſcheinen wünſchte. Van Dyck's Portraits waren die Muſter edlen Anſtands und ſchöner Grazie. Das Gold, das man dem Künſtler in die Kaſſe warf, war in ſolcher Weiſe überreichlich von ihm verdient. Am



Bildniſs des Kupferſtechers Leroy.
Facſimile einer Radirung von van Dyck.

17. October 1630 ſprach ihm der König ein jährliches Gehalt von 200 £ zu. Mit Portraits verdiente van Dyck ungeheure Summen bei unermüdlichem Fleiſse, höchſter Geſchicklichkeit und Sicherheit und wohl regulirtem Geſchäftsbetriebe. Auch er malte ſo wenig wie Rubens ſeine Bilder allein. Er ſkizzirte die Geſtalt, malte die Köpfe, lieſs ſich die Anzüge ſchicken; mehrere durch und durch auf ſeine Weiſe eingeübte Gehilfen malten das Bild, bis er dann die letzte Hand daran legte. Für die Hände hielt er eigene ſchönhändige Modelle. Bei manchen Bildern war er ſehr genau, und die betreffende Perſönlichkeit muſste oft tagelang ihm ſitzen; für gewöhnlich dauerte eine tägliche Sitzung nur eine Stunde. Dann kam ein Anderer an die Reihe.

Strömte das Gold ihm zu, fo gab er auch mit verfchwenderifchem Gleichmuth es wieder aus. Er rivalifirte an Luxus mit dem hohen Adel. Er hielt offenes Haus. Seine Clienten mufsten wohl zum Effen bei ihm bleiben, damit er fie bei dem Wohlgenufs der feinften Tafel in voller Ungezwungenheit fehen und ihr Wefen erfaffen könne, oder fchöne Mufik, die er fehr liebte, mufste die Langeweile der Portrait-Sitzung verfcheuchen.

Sein Herz war noch immer das alte in leichter Empfänglichkeit für fchöne Frauen. Liebesabenteuer gehörten damals zum ariftokratifch guten Ton. Die Puritaner hatten in diefer Hinficht nur zu viel Veranlaffung über Babylon zu grollen und den Tag herbeizuwünfchen, wo fchon fie, und nicht erft der Himmel, mit den leichtfertigen Sündern in's Gericht gehen könnten.

Von fo manchen Erzählungen über van Dyck's Liebesaffairen mit Frauen und Maitreffen nur die eine: als die fchwere Zeit nun doch für den König anbrach, wozu bekanntlich dessen Verfchwendung und die langjährige fchlechte Finanzpolitik die nächfte Veranlaffung gab, da fagte eines Tages Karl im Gefpräch mit dem Grafen Arundel über die Finanznoth zu van Dyck: „Und Sie, Ritter, kennen Sie auch die Verlegenheit, ein paar taufend Pfund aufzutreiben?" „Ja, Sire," erwiderte van Dyck, „wer offene Tafel für feine Freunde und offene Börfe für feine Geliebten hat, der findet fchnell das Vacuum in feinen Käften."

Die Hiftorienbilder find nicht fo ganz von van Dyck vernachläffigt, wie man gewöhnlich fagt. Ueberhaupt find die Berichte von dem ihn verzehrenden finnlichen Leben, feiner Geldgier, zunehmender Flüchtigkeit und Entwerthung feiner Arbeit bei Angft vor Mangel wohl zum Mindeften fehr übertrieben. Den Erzählungen, dafs er fich der Goldmacherei zugewendet und bei den Dämpfen und Säuren feine Gefundheit noch mehr ruinirt habe, mögen wir gar keinen Werth beilegen und halten fie für ein erfundenes Gegenftück zu jener Hiftorie, nach welcher Rubens den Goldmacher Meifter Brendel zu London lachend abfertigte.

In der Zeit, wo er geiftig und körperlich finkend genannt wird, hat er verfchiedene feiner fchönften Werke gefchaffen; fo das berühmte Louvrebild von König Karl I., mit dem Bentivoglio-Bildnifs zu den fchönften Portraits der Welt gerechnet. Und gerade in diefer Zeit ift all' fein Sehnen darauf gegangen, nun dem Gröfseften fich widmen zu können und neben Rubens Whitehall zu fchmücken. Die Errichtung des Hofenband-Ordens durch Eduard III. follte ihm zur Darftellung zufallen.

Aber das Geld fehlte. In der Summe, die van Dyck gefordert haben foll, 75,000 £, ist unferes Erachtens einfach eine Null zu viel, wie fchon der Vergleich mit Rubens' Forderungen ergiebt. Karl konnte das Nothwendigfte nicht auftreiben, gefchweige denn an folche neue Ausgaben für Bauten und Wandmalereien denken. Mufsten doch felbft van Dyck für feine Bilder bedeutende Abzüge von feinen, nicht fo gar hohen Forderungen gemacht werden, während man ihm zu gleicher Zeit nicht einmal feine jährliche Penfion richtig auszahlen konnte und ihre Schuld sich anhäufte.

Mittlerweile hatte van Dyck fich verheirathet, oder man hatte ihn feitens des Hofes verheirathet, um ihn, wie es heifst, feinem ausfchweifenden Leben zu entreifsen. Als ob eine Frau einen Wüftling umfchaffen könnte! Andere Abfichten, eine Dame der hohen Ariftokratie, Lady Catharine Wetton, verwittwete Lady Stanhope zu heirathen, waren Sir Anton mifsglückt. Er heirathete, wann —

ist nicht genau bekannt, Fräulein Marie Ruthven, damals im Hofhalt der Königin Henriette und eine der schönsten jungen Damen ihrer Zeit. Sie besafs kein Vermögen. Ihr Vater, fünfter Sohn des Lord Ruthven, Grafen von Gowrie, war ein berühmter Arzt. Ihre Tanten waren die Herzoginnen von Montrose und Lenox und die Gräfin von Athol. In dieser Hinsicht hatte seine Frau einen Stammbaum, wie ihn der aristokratische Kaufmannssohn von Antwerpen nur begehren konnte.

Gegen 1640 gestaltete sich die Lage der Dinge in England so düster, dafs van Dyck Veranlassung hatte, nach einem gesicherten Asyl während des beginnenden Sturmes der schweren Religions-Revolution auszuschauen, in welcher Cromwell's Eisenfaust Kronen und Scepter, die Schwerter der Cavaliere und allen Pomp der nach der absoluten Macht strebenden Königspartei und des romanisch- und katholisch-beeinflufsten Hof-Adelswesens zerbrach.

Rubens starb im Mai 1640. Van Dyck reiste im Herbst nach Antwerpen, vielleicht um selbst zu sehen, wie weit es sich dort lohne, die künstlerische Erbschaft seines grofsen Lehrers und Freundes anzutreten. Er mufs wenig befriedigt von den dort gemachten Beobachtungen gewesen sein. Auch war er wohl schon krank und von der inneren Unruhe eines Leidenden getrieben; so konnte das stille Antwerpen dem verwöhnten Günstling des Hofes schwerlich genügen. Im Januar 1641 finden wir ihn dann in Paris, wo er die Aufträge für die Ausschmückung der grofsen Louvre-Galerie zu erhalten hoffte. Doch Poussin wird erst vorgeschoben, und Vouet erhält sie dann durch seine Intriguen.

Mit getäuschten Erwartungen kehrte er nach England zurück. Er mochte sich auch in seiner Ehre verpflichtet fühlen, nicht an seine Selbstrettung allein zu denken, wo nun Alles dem Schicksal der Entscheidung durch die Gewalt zudrängte, nachdem der schwache König feiger Weise den Sturm zu beschwichtigen gesucht hatte, indem er im Mai 1641 das Todesurtheil Lord Straffords, eines Gönners von van Dyck, unterzeichnete.

Die Reise Karls nach Schottland, das irische Blutbad, die Selbstbewaffnung der englischen Nation folgten. Das Königthum, das Adelsregiment und der Papismus — der drohende Papismus vor Allem, waren die Gräuel in den Augen der puritanischen, demokratischen Parteien. Van Dyck's Blüthezeit war um. Eine andere Aera zog herauf. Er sollte sie nicht mehr erleben.

Der Künstler wurde schwer krank. Karl I. soll trotz seiner Geldnoth seinem Leibarzt 300 £ versprochen haben, wenn er van Dyck's Leben rette. Aber es gab keine Hilfe mehr. Der grofse Maler starb zu Blackfriars am 9. December 1641, noch nicht 43 Jahre alt, und wurde bestattet in St. Paul neben dem Grabe von John of Gaunt. Acht Tage vorher war ihm eine Tochter, Justiniana, geboren.

Er starb durchaus nicht in Dürftigkeit. Sein Testament, fünf Tage vor seinem Tode gemacht, ist erhalten (abgedruckt bei Carpenter). Das (väterliche?) Vermögen in Antwerpen an Geldern und Gütern (aufser zwei Obligationen, im Betrage von 4000 £), welches seine Schwester, die Klosterfrau Susanna in Händen hatte und verwaltete, hinterläfst er dieser Schwester, damit sie mit den Renten seine (uneheliche) Tochter, Maria Theresa van Dyke, erziehe. Stirbt Susanna, so erhält Maria Theresa das Geld unter Vormundschaft von vier andern Frauen des Klosters der Susanna. Desgleichen soll aus den Renten seine Schwester Isabella 250 Gulden erhalten. Stirbt Schwester Susanna und die Tochter Maria Theresa, so fällt das

Geld an feine eheliche Tochter Juftiniana. All fein Vermögen in England, Geld, Gemälde, ausftehendes Geld und was er nur befafs oder man ihm feitens der Krone und der Nobility noch fchuldete, gehört zu gleichen Theilen feiner Frau und feiner foeben geborenen Tochter. Doch foll feine Frau nur die Zinfen von den auf Intereffen angelegten Geldern erhalten; beim Todesfall der legitimen Tochter



König Karl I. von England. Galerie des Louvre.

foll die uneheliche für die Hälfte eintreten. Seiner Tochter Juftiniana beftimmt er bis zum achtzehnten Jahre Catharina Cowley als Erzieherin, für welche das Jahrgeld ausgefetzt wird u. f. w. Genug, das Teftament macht den Eindruck, dafs ein reicher Mann und forgfamer Verwalter und ein gegen feine durch Vater und Mutter gefchädigte illegitime Tochter treu-zärtlicher Vater disponirt, der genau ift in Vermögensangelegenheiten. Durch dies Dokument wird viel Gerede über feinen wirthfchaftlichen Niederbruch in den letzten Jahren hinfällig.

Sir Anton's Wittwe hat noch zwei Mal wieder geheirathet. Seine Tochter Juftiniana heirathete gleichfalls zwei Mal. Die ausftehenden beträchtlichen Summen waren in den Zeiten, welche van Dyck's Tode folgten, nicht beizutreiben. Die Tochter erhielt fpäter von Karl II. eine Anfangs unregelmäfsige, dann fefte Penfion.

Man unterfcheidet gewöhnlich drei Perioden in der Entwicklung van Dyck's: die erfte, in welcher er Rubens' Stile folgt und, wie es dem Nachahmer zu gehen pflegt, oftmals übertreibt; die zweite, in welcher er unter dem Einflufs der Venetianer gewaltfame Actionen vermeidet und in den gefteigerten feelifchen Ausdruck das Hauptgewicht legt, wobei auch die feurige Heftigkeit des Rubens'fchen Colorits übergeht in die fatte Gluth und leuchtende Klarheit der Venetianer; endlich die dritte Periode, die feiner englifchen Zeit, mit kühlerer, blafferer Palette, entfprechend dem damals modifchen ariftokratifchen Wefen, das auch in der Farbe refervirt und gedämpft zu erfcheinen liebte. Für die Früh-Periode wirft man ihm wohl eine gewiffe Rohheit, für die fpätere Zeit Blafirtheit, leichtfertige Mache und Abnahme der Kraft vor. Die unmittelbar unter den italienifchen Eindrücken gemalten Bilder gelten für die feiner höchften Meifterfchaft. Im Allgemeinen mag dies als richtig gelten, doch fehen wir fchon bei dem Bilde des h. Martin von Saventhem, dafs die Abhängigkeit von Rubens nicht buchftäblich zu nehmen ift und van Dyck fich fchon vor der italienifchen Reife unabhängig genug fühlte, dem eigenen Zuge feines Genius zu folgen und fich feine Ideale auch anderwärts als unter den Rubens-Geftalten von Fleifch- und Muskelmännern zu fuchen. Es wäre auch fonderbar, anzunehmen, dafs Rubens nicht in der Leitung feines begabten Schülers Rückficht auf deffen zum Schönen und Feinen drängende Individualität genommen und ihn feiner Eigenthümlichkeit gemäfs gefördert habe. Die Erzählungen von feiner Eiferfucht können ebenfo gut dahin gedeutet werden, dafs er ihm rieth, die eigenen feiner Natur zufagenden Wege zu wandeln, ftatt bei anders gearteter Anlage an dem Verfuche zu zerfchellen, mit ihm, Rubens, an Kraft und momentaner Gewalt der Action zu wetteifern.

Ueber die Abnahme feiner Kraft in den letzten Jahren gaben wir fchon oben unfere Anficht. Dafs manches Portrait, welches er abgab, feinem Rufe nicht entfpricht, ift leicht zuzugeftehen und erklärt fich aus der vielen Atelierarbeit, die er lieferte und die zum gröfsten Theile von den Gehilfen, gewifs oft ohne die nöthige Anfchauung von der zu malenden Perfon ausgeführt wurde. Deswegen brauchte er weder abgearbeitet noch verlebt, nur hinfichtlich des Geldverdienftes fo wenig fcrupulös zu fein wie Andere, die, mit ihm in gleicher Lage, nicht ohne Beihilfe allen Beftellungen gerecht werden konnten.

Auch in anderer Beziehung gilt es, von einer Einzelheit nicht zu fehr auf das Allgemeine zu fchliefsen. Wer weifs z. B., welche Gründe ihn bewogen, dem Bilde Karl's I, das (von der Du Barry um 24000 Frs. gekauft) jetzt eine der berühmteften Zierden des Louvre ift, den eigenthümlich gedämpften filbergrauen Ton zu geben? Der Saal, für den ein Bild beftimmt ift, kann durch feine Farben beftimmend fein. Gerade ein feingebildeter Künftler wählt am forgfamften die Behandlungsart. Hätte van Dyck Karl I. kräftig im gewohnten Portraitftil ausführen wollen, dann hätten auch Rofs, Stallmeifter, Page und Landfchaft dem entfprechend gemalt werden müffen — in welchem Falle das Bild in dem Rahmen zu überladen geworden wäre —, oder er hätte fie nur fkizziren und zurückhalten

müssen, wodurch eben ein Anderes entstanden wäre, als es sein sollte: ein Stimmungsbild.

Nachdem van Dyck einmal seine Reife erlangt hatte, war er auch der Meister, für jedes Gemälde den richtigen Ton zu treffen: So läfst er im gewöhnlichen Portrait alles Nebenwerk der Erscheinung der Persönlichkeit dienen, so liebt er es, die nach damaliger Sitte meist schwarzgekleideten Figuren der Art vor eine graue Marmor-Architektur zu stellen, dafs an der einen Seite oder oben ein rother Vorhang angebracht ist, auf der anderen Seite ein Stück blauweifsen Himmels sichtbar wird. In der einfachsten Weise gewinnt er dadurch die nothwendigen Contraste; die Figur bleibt die Hauptsache, von der nichts ablenkt, und doch hat sie vornehmen, nicht ganz gleichgiltigen Hintergrund. Wenn er in einer Danaë goldig klar ist, in seinen heiligen Familien den Zauber des Lichts und milden schönen Colorits entfaltet, so taucht er seine Schmerzstücke auch coloristisch in Wehmuth, Düsternifs oder Zerrissenheit, wie er den Himmel gestaltet und mit dessen Licht und Dunkel Alles umfängt, versöhnend Licht im Dunkel zeigt oder mit den gedämpften Farben die Empfindung dämpft.

Die Galerien und Paläste in Italien und England, die Kirchen seiner Heimath, die Galerien von Paris, Wien, Berlin, Dresden, München, St. Petersburg, Antwerpen, Brüssel u. s. w. zeigen seine Werke. Etliche seiner Historienbilder stehen in jeder Hinsicht in gleichem Range mit den gröfsten Meisterwerken der Malerei. Im Portrait gilt dasselbe für seine berühmtesten Leistungen. Was sein Mittelmafs als Bildnifsmaler anbelangt, so kommt ihm darin bei der grofsen Anzahl der von ihm gemalten Personen — man zählt gegen 280 — Niemand gleich. Seine beliebtesten Stoffe aus der christlichen Historie waren die Kreuzigung und die Beweinung Christi (jene nach Kugler zwölf, diese elf Mal). Maria, Magdalena und Johannes sind aufser Christus seine Lieblingsfiguren; dazu auch noch St. Sebastian. Der Rubenssche Christus der Kreuzaufrichtung und dessen schöne weibliche Renaissance-Gestalten haben seine Phantasie für immer gefangen genommen. Auch ihm wird Christus zu der göttlichen Herosgestalt, die uns unwillkürlich an den herrlichen, auch sterbenden Licht-Gott unserer Vorfahren, an Balder, erinnert. Sein Ideal für die Frauen und Jungfrauen zeigt van Dyck uns, dem entsprechend schön, in der Jungfrau Maria.

Bemerkungen.

Van Dyck hat auch eine Anzahl von Bildern selbst gestochen. (Siehe Carpenter.) Berühmt ist seine Sammlung von Portraits: Icones principum virorum etc. Antwerpen 1636. Vollständige Sammlung seiner Bildnisse in: Iconographie etc. Amsterdam 1759.

Für van Dyck's Lebensbeschreibung gilt das Wort, dafs manches Thun der Schriftsteller nichts Anderes ist, als Korn von einem Sack in einen andern schaufeln.

Das beste Werk für van Dyck's Biographie ist bisher: Pictorial notices, consisting of a memoir of Sir Anthony van Dyck with a descriptive catalogue of the etchings executed by him etc. Collected from original documents in Her Majesty's statespaper-office etc. By Will. Hookh Carpenter. 1844. (Soll nur in 250 Exemplaren abgezogen sein und daher schwer zugänglich.) Hier ist die französische Uebersetzung von Hymans (1845) benutzt.

Unter den gewöhnlichen Werken über die Geschichte der flandrischen Maler ist Michiels, Histoire de la peinture flamande, Tome VII. am ausführlichsten, aber nur mit Vorsicht zu benutzen. Es sei ferner noch besonders auf den Catalogue du musée d'Anvers von 1874 verwiesen.



Frans Hals.

Geb. in Antwerpen 1584; gest. in Harlem 1666.

Eine Biographie des Frans Hals hat es heute nicht mehr mit einer Ehrenrettung des Meisters zu thun. Vor nahezu zwanzig Jahren begann sich das Interesse für den Künstler wieder zu regen und in dem letzten Jahrzehnt sind seine Verdienste durch Schrift und Bild, zuletzt durch das Hals-Album in 20 Radirungen von Unger's Hand mit Text von C. Vosmaer, gebührend und in mannichfacher Weise gewürdigt, während durch van der Willigen's verdienstvolle Forschungen auch das Bild des Mannes in seinen allgemeinen Umrissen wiedergewonnen ist. Und wie die Vertreter der Literatur, wie die Meister der Radirnadel, so hat auch die Zunft der Kunstliebhaber in den Preisen für seine Gemälde dem Meister Hals ihre volle Anerkennung gezollt.

Frans Hals wird jetzt nicht mehr nebenher unter der grossen Zahl holländischer Bildnissmaler aufgezählt, sondern man nennt ihn an der Spitze der ersten Blütheepoche der selbständigen holländischen Kunst als den genialsten unter den Zeitgenossen, der unter den Holländern nur hinter Rembrandt zurücksteht, als den einflussreichsten Lehrer, als Begründer einer nationalen Genremalerei und als einen Bildnissmaler, welcher mit den ersten Meistern dieses Faches aus allen Schulen und allen Zeiten zusammen genannt zu werden verdient.

Von einer ſelbſtändigen holländiſchen Malerei kann man mit Recht erſt ſeit dem Anfange des ſiebzehnten Jahrhunderts ſprechen, vom Abſchluſſe des Waffenſtillſtandes im Jahre 1609 an, in welchem Spanien nach langem blutigen Kampfe thatſächlich wenigſtens den »Bund der Staaten« anerkennen muſste.*)

Die Eigenthümlichkeiten, welche uns berechtigen von dieſem Zeitpunkte an die Malerei in Holland für ſich und im Gegenſatze gegen die Malerei der ſüdlichen vlämiſchen Provinzen zu betrachten, bereiten ſich vor in einem allmälig ſich verſchärfenden localen Charakter der Kunſt der holländiſchen Provinzen innerhalb der älteren niederländiſchen Kunſtweiſe. Schon die Nachfolger der van Eyck zeigen einen hervorragend maleriſchen und realiſtiſchen Sinn; durch Lucas von Leyden, durch Scoreel und Anthonis Moor wird die Hiſtorie in freier Weiſe in mehr ſittenbildliche und landſchaftliche Darſtellungen umgebildet, ſowie eine blühende Bildniſsmalerei von kräftig individueller und maleriſcher Auffaſſung begründet. Nach denſelben Richtungen hin beginnt nun faſt ein Jahrhundert ſpater die holländiſche Malerei ſich zu ſelbſtändiger Eigenart loszuringen.

Die erſte Epoche derſelben (etwa vom Jahre 1609 bis 1640) trägt das deutliche Kennzeichen der Kämpfe, unter denen Land und Volk ihre Selbſtändigkeit errungen haben. Groſs geworden inmitten des begeiſterten Streites der Bürger für die Freiheit des Vaterlandes und der Religion, gehoben und belebt durch die allgemeine Theilnahme an den öffentlichen Dingen und an dem Wachsthum eines auf ſich beruhenden Gemeinweſens, iſt dieſe Kunſt vor Allem national und volksthümlich. Zugleich hatte aber dieſer Freiheitskampf, welcher mehr als dreiſsig Jahre den heimiſchen Boden verheerte und blühende Städte verwüſtete, während ſeiner Dauer eine Entwicklung der Künſte auf heimiſchem Boden ſehr erſchwert, ſo daſs eine Reihe junger Künſtler, dem alten Zuge nach Rom folgend, hier lange Zeit ſich aufhielten; ſchon getragen von der nationalen Auffaſſung begründeten ſie hier eine andere, der Zeit nach, frühere Richtung von mehr akademiſchem Charakter, die auf Italien ihren Blick gerichtet hält und dort von verſchiedenen Kunſtweiſen ihre Vorbilder oder doch Einflüſſe empfängt.

Zunächſt ragt noch jene niederländiſche Kunſtweiſe des 16. Jahrhunderts, welche unter direktem Einfluſſe oder in abſichtlicher Nachahmung italieniſcher Meiſter den Ausgang der vorhergehenden Epoche kennzeichnet, in die neue Zeit mit einzelnen betagten oder zurückgebliebenen Künſtlern herüber, deren Zahl durch Zuwanderungen aus den ſüdlichen Provinzen verſtärkt wurde. Unter dieſen Zuzüglern ſei nur Karel van Mander, der Lehrer von Hals, genannt.

Von gröſserer Bedeutung aber als dieſe kleine Gruppe iſt die nicht geringe Anzahl der Meiſter, die auf ihrer italieniſchen Wanderung, insbeſondere in Rom, neue Anregungen erfuhren, ohne deshalb der holländiſchen Auffaſſung ſich ganz

*) Die nachfolgende Charakteriſtik der erſten Epoche der ſelbſtändigen holländiſchen Malerei iſt auf mein Anſuchen mit gefälliger Erlaubniſs der Verfaſſer dem von Dr. Julius Meyer und Dr. W. Bode verfaſsten Verzeichniſſe der Sammlung Suermondt (Königl. Muſeum zu Berlin. 1875) entnommen. Bei dieſer Gelegenheit kann ich nicht unterlaſſen, mein Bedauern darüber auszuſprechen, daſs dieſer Katalog, deſſen ebenſo treffende wie knappe Charakteriſtiken der Schulen und der einzelnen Meiſter muſtergiltig ſind, nicht in dem Buchhandel gekommen iſt. E. A. Seemann.

zu entfremden: zum einen Theil in direkter Anlehnung an eine Hauptrichtung der gleichzeitigen italienifchen Malerei, zum andern in entfchiedenem Anfchlufs an einen in Rom gebildeten deutfchen Künftler, an Adam Elzheimer.

Was die erfte jener Richtungen anlangt, fo nimmt fie fich — ganz bezeichnend für die holländifche Anfchauung, welche auch nach Italien die Meifter begleitet — vorwiegend die Naturaliften, an ihrer Spitze Caravaggio, zum Vorbilde. Indem fich diefe Meifter, unter denen G. Honthorft obenan fteht, in Italien eine derb realiftifche Auffaffung fowie eine einheitliche Beleuchtung aneignen, bilden fie dort ein Moment aus, das in der holländifchen Kunft felbft liegt. Dagegen zeigen Elzheimer, feine Schüler und Nachfolger — einerfeits Meifter wie Laftman und Pijnas, andererfeits Poelenburg und die Schaar feiner Genoffen — einen wefentlich anderen Charakter. Es find biblifche und mythologifche Gegenftände, welche fie darftellen, zumeift zahlreiche kleine Figuren in Landfchaften von füdlichem Formenreichthum, die man arkadifche heifsen könnte, und in denen fie vor Allem, im Unterfchiede von der nationalen Richtung, rhythmifche Compofition und gefchmackvolle Linienführung anftreben. Allein neben diefer idealen Tendenz tritt doch wieder ein holländifcher Zug hervor: diefe grofsen, eigentlich heroifchen Stoffe werden nach dem Vorgange Elzheimer's mehr fittenbildlich, mit einem gewiffen gemüthlichen Zuge aufgefafst. Aehnliche Beftrebungen zeigen fich von vlämifcher Seite in der Landfchaft, doch tritt erft in den fpäteren holländifchen Meiftern das ideale Element füdlichen Licht- und Luftfpiels hervor.

Rein künftlerifch gemeffen, hat diefe Seite der holländifchen Malerei bei Weitem nicht den Werth und die Bedeutung, welche der nationalen Richtung zukommen. Zwar werden ihre Vertreter, gerade weil fie ideale Gegenftände behandeln, akademifch ausgebildet find und meift eine höhere gefellfchaftliche Stellung einnehmen, von ihren Zeitgenoffen jenen volksthümlichen Meiftern entfchieden vorgezogen. Aber ihre Malerei ift eine Kunft aus zweiter Hand und entbehrt daher jenes Reizes, den nur eine urfprüngliche Verarbeitung der Natur, direkt aus der Anfchauung des Künftlers, mit fich führt. Trotzdem bilden fie ein nicht unbedeutendes Moment in der Entwickelung der holländifchen Malerei, indem fie für die Kunftweife der folgenden Blüthezeit ein ergänzendes und wefentliches Zwifchenglied abgeben. Durch ihre Vermittelung namentlich erweitert fich der Stoffkreis: neben der Realität treten die idealen Vorwürfe, die heidnifchen und chriftlichen Götter, die fchöne Welt der mythifchen Geftalten wieder in die Kunft ein. Und wenn auch die meift weniger begabten Vertreter diefer Gattung in ihren Werken vielfach nüchtern, unmalerifch, befangen, felbft barock erfcheinen, fo ift doch weiterhin ihr wefentliches Verdienft, dafs mit ihrem Vorgange der Sinn für rhythmifche Anordnung und Gruppenbildung wieder angeregt und ausgebildet wurde, und andererfeits jene Auffaffung der idealen Stoffe, welche einfach aus dem menfchlichen Gemüth heraus und mit natürlicher Empfindung ein neues Leben in ihnen zum Ausdruck bringt, in gröfseren Künftlernaturen eine neue Kunftweife begründete.

Die eigentlich bahnbrechende, wenn auch etwas jüngere Richtung, welche eine durchaus felbftändige, mannigfaltig fich verzweigende Kunft begründet, ift die nationale, das echte Kind des Freiheitskampfes, auf heimifchem Boden entftanden, genährt und heranblühend. Das Bewufstfein des Kampfes begünftigte eine gewiffe Gefchloffenheit und Tüchtigkeit ihrer Entwicklung, wie andererfeits

der fiegreiche Abfchlufs ihre freiefte Ausbildung ermöglichte. Frei und derb, entfchieden und eigenartig, wie es das Volk geworden, ift diefe Kunft, und indem fie aus dem bürgerlichen Selbftbewufstfein heraus das eigene mit Noth und Arbeit errungene Leben zur Darftellung bringt, kennt fie keine Schranken in Stoff und Behandlung. Der Mittelpunkt der nationalen Erhebung, Harlem, ift auch der Vorort für die Kunftübung diefer Epoche.

Zunächft feiert die Malerei — wie es der natürliche Lauf der Dinge mit fich brachte — als ihren würdigften Gegenftand den freien Bürger, den Sieger in den heldenmüthigen Freiheitskriegen, den Menfchen an fich im Vollgefühl feiner Exiftenz gleichfam, die er fich felber erobert hatte. Daher ift die Porträtmalerei zu keiner Zeit und von keiner Schule in folchem Umfange ausgeübt worden, als damals in Holland: in allen Städten des Landes finden wir eine Anzahl Künftler — und zwar meift die bedeutendften — ausfchliefslich damit befchäftigt, die Geftalten ihrer Landsleute der Nachwelt zu überliefern, fei es als einzelne Porträtfigur oder in der Mitte ihrer Familie, oder endlich in ihren bürgerlichen Aemtern, als Schützen, Rathsmänner, Vorfteher von Stiftungen und Innungen, mit ihren Kollegen auf demfelben Bilde vereinigt. Für die neue Epoche der Malerei find diefe grofsen Bildnifsftücke befonders bezeichnend, fie vertreten gleichfam das hiftorifche Gemälde, das die holländifche Kunft jener Zeit kaum kennt, indem fie einfach die Bürger des Landes in der vollen Bedeutung ihrer Exiftenz und ihrer Stellung herausheben. Das Haupt diefer Richtung in der treffenden Charakteriftik fowohl als in der Meifterfchaft der malerifchen Behandlung ift Frans Hals, der fomit unter den erften Bildnifsmalern aller Zeiten feine Stelle hat. Aber aufser dem hiftorifchen Moment liegt in jenen Bildnifsgruppen noch ein anderes, das für die Entwicklung der holländifchen Malerei von wefentlicher Bedeutung ift, nämlich ihr fittenbildlicher Charakter. Was wir Genremalerei nennen, die Darftellung der Typen und der Sitten des Volkslebens, des täglichen Treibens und Laffens der verfchiedenen Stände, das hat ja zuerft die holländifche Kunft in eminentem Sinne ausgebildet. Auch nach diefer Seite hin ift Frans Hals als Künftler wie als Lehrer gleich bedeutend; durch feine Darftellung charakteriftifcher Volkstypen ift er der Begründer der holländifchen Genremalerei.

Diefe alfo hatte das unmittelbare Leben des eigenen Volkes zum Gegenftand. Es war ein ganz natürlicher Procefs, dafs die Kunft zu fchildern unternahm, was als der frohe Gewinn der vorangegangenen Kämpfe allerorten zu ficherer Geftalt fich ausprägte: die Fülle des volksthümlichen Dafeins, wie es unter den befonderen Bedingungen des holländifchen Bodens nun ungehindert und unbefchränkt zu Tage trat. Zunächft die Nach- und Ausklänge des Krieges, Kampffcenen, Scharmützel und Getümmel; dann aber auch das friedliche Treiben einer übermüthigen Soldatesca, wie andererfeits die Freuden eines gleich zwanglofen, in freier Derbheit aufwachfenden Bauernftandes, während das Leben der feineren Stände noch nicht hinlänglich entwickelt war und zudem der derb zufaffenden Anfchauungsweife diefer Kunft ferne lag. In diefem lebhaften Ergreifen der Realität des Tages lag zugleich der Trieb, die neu errungene Selbftändigkeit des Volkes in feiner deutlichften und lauteften Form auszufprechen.

Und wie das Volksleben, fo wird nun auch die Natur des Landes zum vollgültigen Gegenftande der Kunft, fei es die Landfchaft des dem Feinde abgerungenen heimathlichen Bodens, fei es die See, diefe zweite Heimath des Hollän-

ders, mit der malerifchen Staffage der Boote und Schiffe, die gleichfalls vom Freiheitskampfe zu erzählen wiffen. Auch hier die fchlichte Auffaffung, welche ihrem Objekt auf den Leib rückt und es in feiner unmittelbaren Erfcheinung zu faffen fucht. Daher nimmt fich der Landfchaftsmaler das erfte befte Stück der vaterländifchen Natur zum Vorwurf: einen Flufs oder einen Kanal mit feinen Ufern, öde Dünenhügel, eine fpärlich bewachfene Ebene mit ein paar Bauernhütten oder das flache Geftade der See. Es find fchlichte aber treue Schilderungen der holländifchen Natur, welche die Eigenthümlichkeit des Ländchens in der Erdbildung und in ihrem atmofphärifchen Leben, das in der Herrfchaft des Tons zu feiner malerifchen Geltung kommt, nicht felten zum meifterhaften Ausdruck bringen. Hinfichtlich der Staffage, der Belebung von See, Geftade und Land durch Menfchen und Thiere, zeigt fich gleichfalls der einfache naturaliftifche Sinn: die früher gebräuchlichen mythifchen und legendarifchen Figuren treten ganz zurück, um den friedlichen oder kriegerifchen Vorgängen Platz zu machen, mit denen die Vorftellung des Malers das ganze Land noch erfüllt fieht. Doch gehört die Entwicklung der Landfchaft zu ihrer vollen Bedeutung und ihrem eigentlichen Werthe erft der folgenden Periode an, wie auch in diefe die Ausbildung der kleineren Gattungen fällt, welche die Darftellung der Natur und Wirklichkeit nach allen Seiten erfchöpfen.

Offenbar ift der Grundzug diefer ganzen Malerei vor Allem realiftifch. Noch entnahm die Kunft, welche ihr voranging, ihre Stoffe der Phantafie, der Sage oder dem religiöfen Legendenkreife. Jetzt aber, indem fie das wirkliche Leben in feiner vollen Gegenwart ergreift, will fie vor Allem deffen Erfcheinung in allen feinen kennzeichnenden Zügen, in ihrem vollen Werthe zum Ausdruck bringen. Daher ift ein befonderes Merkmal diefer Malerei die Charakteriftik, während das ideale Moment entfchieden in den Hintergrund tritt. Indefs, es ift ein Realismus, der frank, unmittelbar und harmlos mit einem bewufsten oder abfichtlichen Gegenfatze zu anderen Kunftrichtungen nichts zu thun und in diefer treuen, treffenden Schilderung, welche die reale Erfcheinung voll und ohne Reft gibt, feinen künftlerifchen Werth hat.

Als Vorort diefer nationalen und volksthümlichen Richtung bezeichneten wir Harlem, als den Bahnbrecher und Hauptvertreter derfelben den Meifter, deffen Leben und Wirken hier gefchildert werden foll.

Frans Hals ftammt aus einer alten Patrizierfamilie Harlem's, deren Mitglieder fich bis auf den Vater unferes Frans faft zweihundert Jahre lang in den höchften Aemtern der Stadt nachweifen laffen. Im Jahre 1579 verliefsen die Eltern des Meifters, wahrfcheinlich um den Kriegsnöthen zu entgehen, die gerade damals hart bedrängte Stadt und begaben fich nach Antwerpen. Hier wurde Frans geboren (nicht, wie ältere Kunftfchriftfteller angeben, in Mecheln) und zwar nach der allgemeinen Annahme im Jahre 1584. Doch fehlen uns darüber, wie überhaupt für feine Jugendzeit, bisher urkundliche Anhaltspunkte. Diefe bekommen wir erft mit dem Jahre 1611, in welchem der Meifter einen Sohn von feiner Frau Anneke Hermansz. zu Harlem taufen läfst. Auch über den Zeitpunkt, wann Frans Hals nach Harlem zurück gekehrt, fehlt uns jede fichere Nachricht; vermuthlich war dies jedoch fchon feit einer Reihe von Jahren der Fall, da Karel van Mander († 1606), der Lehrer des Hals, bereits 1602 Harlem verliefs, und da auch ein anderes Mitglied feiner Familie, „Jooft Hals van Antwerpen" genannt, fchon

im Jahre 1608 in Harlem wieder anſäſſig iſt. Die nächſten Nachrichten, welche wir über den Meiſter bekommen, ſind nicht gerade ehrenvoll für ihn. Am 20. Februar 1616 erſcheint derſelbe auf eine Vorladung wegen Miſshandlung ſeiner Gattin vor dem Magiſtrate und verſpricht „ſich zu beſſern und ſich der Trunkenheit und ähnlicher Ausſchweifungen zu enthalten.“ Wenige Tage darauf ſtirbt ſeine Frau, freilich gewiſs nicht in Folge jener Miſshandlungen; denn ſonſt wäre ohne Zweifel dem einfachen Verweis eine ernſtliche Unterſuchung und Beſtrafung gefolgt. Nach Verlauf von kaum einem Jahre am 12. Februar 1617 verheirathet ſich der Meiſter wieder mit Lysbeth Reyniers aus Harlem, und ſchon nach neun Tagen macht ihn dieſelbe zum Vater. Nehmen wir hierzu noch die verſchiedenen Nachrichten über ſeine Vermögensverhältniſſe, namentlich den Umſtand, daſs im Jahre 1652 ſogar ein Theil ſeines Mobiliars und Gemälde im Beſitze des Meiſters zu Gunſten eines Bäckers wegen rückſtändiger Schulden und vorgeſtreckter Gelder im Betrage von 200 Carolus-Gulden verpfändet werden muſsten, ſo gewinnen wir daraus, wie v. d. Willigen bezeichnend ſich ausdrückt, „das Bild eines Mannes ohne Regel und Grundſätze, der zwar aus guter Familie in guten Manieren und guten Sitten aufgewachſen iſt, ohne jedoch zu ſehr auf ſie zu halten; eines Mannes, welcher trotz groſser Fehler ſtets ſeines hervorragenden Talentes wegen geachtet wurde; kurz das Bild eines Mannes von auſserordentlichen Leidenſchaften.“ Hals iſt kein Charakter im modernen Sinne, ebenſo wenig wie die groſsen italieniſchen Künſtler des fünfzehnten Jahrhunderts, aber ein ganzer Mann und ein ganzer Künſtler wie jene, und will daher auch mit dem Maſse ſeiner Zeit, nicht nach unſeren gleichfalls nur für unſere Zeit feſtſtehenden Begriffen beurtheilt ſein.

Jenes Urtheil beſtätigen verſchiedene Umſtände, welche günſtiger für den Meiſter ſprechen als die eben erwähnten Nachrichten. Zwei gelehrte Harlemer Zeitgenoſſen, Ampzing und Schrevelius, erwähnen in ihrer Beſchreibung der Stadt Harlem, ihrer Merkwürdigkeiten und ihrer groſsen Männer des Meiſters in ehrenvoller Weiſe. Beide haben mit ihm vermuthlich auch näher verkehrt, nach der Art, wie ſie ſeiner erwähnen, und nach dem Umſtande zu ſchlieſsen, daſs er ihre Bildniſſe malte. Finden wir doch auch unter den Pathen ſeiner Kinder andere angeſehene und reiche Bürger der Stadt. Schon in den Jahren 1617 und 1618, alſo kurze Zeit nach jenem Verweiſe vor dem Magiſtrat und nach der beſchleunigten Hochzeit mit Lysbeth Reyniers, iſt Frans Hals nebſt ſeinem Bruder Dirk Ehrenmitglied der Rhetoriker-Geſellſchaft «de Wijngaardranken»; Beide waren auch Mitglieder der Harlemer Bürgergarde, und im Jahre 1644 iſt Frans einer der Vorſteher der Gilde. Doch mit zunehmendem Alter gerieth Meiſter Hals, zudem wohl ein ſchlechter Haushalter, allmälig in traurige Verhältniſſe. Im Jahre 1652 erhielt der Bäcker Jan Yken, wie bereits erwähnt, eine Anzahl Gemälde und Möbel für Brodſchuld und aufgenommenes Geld im Betrage von 200 Carolus-Gulden zugewieſen, welche derſelbe jedoch zur freien Benutzung auf Widerruf dem Meiſter überlieſs. Im Jahre 1661 wurde dem bejahrten Künſtler die Steuer als Mitglied der Gilde erlaſſen. Im folgenden Jahre wurde ihm auf ein Geſuch vom Magiſtrate eine Unterſtützung von 50 fl. und ein Vorſchuſs von 150 fl. bewilligt, der in beſtimmten Raten abgezahlt werden ſollte, aber gewiſs nicht abgezahlt iſt, denn im Januar 1664 gewährt ihm die Stadt auf ſeine Bitte um Feuerungsmaterial und Beihilfe zur Miethe drei Fuhren Torf und übernimmt den reſtirenden Miethzins. Und wenige Wochen darauf be-

ſchlieſsen die Väter der Stadt, Frans Hals lebenslänglich eine jährliche Unterſtützung von 200 fl. zu bewilligen, welche ihm bereits vom 1. October des verfloſſenen Jahres an ausbezahlt werden ſollte. Es iſt dies ein ebenſo ehrenvolles Zeugniſs für die Stadtverwaltung von Harlem (denn damals erkannte und ehrte



Junker Ramp und ſeine Liebſte. Privatbeſitz in Harlem.

man das Talent nur, ſo lange es etwas leiſtete) wie für Frans Hals, dem dadurch die Anerkennung ſeiner Leiſtung als Künſtler, zugleich aber auch ſeiner Stellung als achtbarer Bürger gegeben wurde. Nur noch wenige Jahre ſollte der hochbetagte Greis, an Schaffenskraft faſt noch ein Jüngling, dieſe Wohlthaten ſeiner Vaterſtadt genieſsen: am 7. September 1666 nahm ein ärmliches Grab in der Hauptkirche ſeine ſterblichen Reſte auf. Die Koſten des Begräbniſſes betrugen 4 fl. — alſo wenig mehr als den Preis eines Armenbegräbniſſes. Faſt

zehn Jahre ſpäter erinnern die Urkundenbücher der Stadt noch einmal an den groſsen Meiſter: die luſtige Lysbeth Reyniers, die Wittwe des Künſtlers, erhält am 26. Juli 1675, weil ſie im tiefſten Elend lebt, auſser dem gewöhnlichen Armengelde eine wöchentliche Unterſtützung von vierzehn Sous.

Faſt alle dieſe leider nur dürftigen Einzelheiten über das Leben des Frans Hals verdanken wir der Urkundenforſchung des Dr. A. van der Willigen, welche derſelbe in ſeinem bekannten Werke „Les artistes de Harlem" (1870) niedergelegt hat. Die kurze Biographie eines Zeitgenoſſen, des Mathias Scheits, der, in Hamburg geboren und ſpäter dort anſäſſig, in Harlem als Schüler des Philips Wouwerman den Frans Hals perſönlich kennen lernte, bringt daneben zwar nichts Neues und mehrere Thatſachen nicht einmal genau; aber als das Zeugniſs eines Zeitgenoſſen und Bekannten und in der naiven, faſt rührenden Weiſe des Berichtes haben ſie doch ein beſonderes Intereſſe, weshalb ich ſie hier folgen laſſe:

> „Den Treffeliken Conterfeiter Frans Hals van Harlem heeft geleert by Carel Vermander van Molebeke. hei is in sein Jeugt wat lüstich van leven geweest, doen hy out wass ende met sein Schildern (het welck nu nit meer wass als weleer) nit meer de Kost verdinen kon, heeft hey eenige Jaren tot dat hey ſtarff, van de Ed: Ovricheit van Haerlem seker gelt tot sein onderhouding gehat, om de deugt seinder Konst. hei is omtrent Anno 65 off 1666 gesturven, ende na myn gissen wel 90 Jaren off niet veel minder out geworden."

Auf Hochdeutſch:

> Der treffliche Bildniſsmaler Frans Hals von Harlem hatte bei Karel Vermander aus Molebeke gelernt. Er hat in ſeiner Jugend ein recht luſtiges Leben geführt: als er alt war und mit ſeinem Malen, welches jetzt nicht mehr ſo war als früher, nicht mehr den Lebensunterhalt verdienen konnte, hat er einige Jahre bis zu ſeinem Tode von dem Magiſtrat der Stadt Harlem eine feſte Geldſumme zu ſeinem Unterhalt bekommen zum Lohn für die Meiſterſchaft ſeiner Kunſt. Er ſtarb um das Jahr 65 oder 1666, nach meiner Vermuthung wohl 90 Jahre alt oder doch nicht viel weniger.

Scheits hat dieſe Notiz in einem Nachtrag zu ſeinem Exemplar des «Schilderboeck» von K. van Mander gemacht. Von beſonderem Intereſſe iſt, daſs die Meiſter, die er für ſein «Memorial» unter der reichen Zahl der vlämiſchen und holländiſchen Künſtler auswählt, auſser ſeinem Lehrer Wouwerman, noch Rubens und Jordaens, Rembrandt und Frans Hals ſind — alſo gerade die Meiſter, welche erſt jetzt wieder als die Altmeiſter der vlämiſchen und der holländiſchen Malerei anerkannt werden, während kein anderes altes Zeugniss ſie ſo klar und ausſchlieſslich als die Spitzen jener beiden Schulen bezeichnet.

Um eine Ueberſicht über die Werke des Frans Hals zu gewinnen und daran ſeine Entwicklung und ſeine Bedeutung uns zu vergegenwärtigen, bieten die acht Gemälde im Muſeum ſeiner Vaterſtadt Harlem den günſtigſten Anhalt. Sämmtlich »Doelen-« und »Regentenſtucken« mit einer gröſseren oder ſehr groſsen Zahl von Perſonen, umfaſſen ſie den ganzen uns bisher bekannten Zeitraum ſeiner Thätigkeit — ein halbes Jahrhundert (vom Jahre 1616 bis 1664); und zwar iſt jeder Fortſchritt, jede neue Entwicklungsphaſe des Künſtlers durch eines oder mehrere

dieſer groſsen Meiſterwerke vertreten. Bereits Vosmaer hat in ſeiner einleitenden Ueberſicht über die ältere holländiſche Malerei in ſeinem Werke über Rembrandt (I. S. 86 f.) die Beſprechung der künſtleriſchen Entwicklung des Frans Hals an dieſe Werke im Muſeum des Rathhauſes zu Harlem angeknüpft, und ihm iſt ſeitdem Jeder mit Recht gefolgt.

Das früheſte unter dieſen Bildern iſt das Feſtmahl der Officiere des Harlemer Schützencorps zum heiligen Georg. Das Bild, vom Jahre 1616 datirt, iſt — ſoviel mir bekannt — überhaupt das früheſte datirte Werk, welches uns von der Hand des Meiſters noch erhalten iſt. (Nur ein Stich bewahrt uns ein früheres Bildniſs vom Jahre 1614 auf). Daſſelbe zeigt noch manche Verwandtſchaft mit den älteren Harlemer Meiſtern, namentlich mit Frans Pieter de Grebber und Cornelis Corneliſſen van Harlem, von denen das Muſeum daſelbſt gleichfalls verſchiedene groſse Porträtſtücke beſitzt, zugleich aber auch mit dem alten Karel van Mander, der bereits in der 1617 geſchriebenen Biographie zu der zweiten Auflage ſeines Schilderboek der Lehrer von Frans Hals genannt wird, ein Zeugniſs, an dem zu zweifeln wir nicht berechtigt ſind. Mit der Manier des Mander, welcher einer der eifrigſten Anhänger der klaſſiſch-italieniſchen Richtung war, aber, namentlich in ſeinen jetzt ſeltenen Porträts, Energie im Ausdruck und ſichere Behandlung zeigt, hat jenes Bild noch ein röthliches Colorit, kalte Schatten, eine gewiſſe Verſchmolzenheit und ſelbſt Glätte im Vortrag gemein — freilich nur noch ſtellenweiſe und im geringen Maſse, wie es bei dem Umſtande erklärlich iſt, daſs Hals damals ſchon ſeit mindeſtens 13 Jahren das Atelier ſeines Lehrers verlaſſen und ſeitdem ſich durch eine uns leider unbekannte Thätigkeit ſelbſtändig entwickelt hatte. Was hier noch alterthümlich iſt, iſt übernommen von den älteren Malern Harlem's, wie Mander, Grebber u. A., alſo von Künſtlern, die wir noch gemeinſam mit den gleichzeitigen Malern der ſüdlichen Provinzen als niederländiſche Künſtler zu betrachten haben. Durchaus falſch iſt es aber, Frans Hals, wie es geſchehen, deſshalb zu einem Schüler von Rubens oder gar zum »Colporteur von Rubens' Kunſtweiſe nach Holland« zu machen. Denn im Jahre 1600, als Hals ſich jedenfalls ſchon unter den Schülern des Karel van Mander befand und vermuthlich ſchon lange ſeine Geburtsſtadt Antwerpen verlaſſen hatte, ging der junge Rubens gerade nach Italien und bildete dort erſt ſeine eigenthümliche, der holländiſchen Malerei ganz entgegengeſetzte Kunſtweiſe aus. Zwar erhält Holland während des Krieges und auch nach demſelben Zuzug durch eine Reihe von tüchtigen Künſtlern aus Brabant und Flandern; aber die meiſten derſelben erleiden bald den Einfluſs der ſich raſch und ſcharf ausprägenden holländiſchen Malerei, namentlich die Jüngeren unter ihnen werden echte Holländer, während umgekehrt die kleinere Zahl von holländiſchen Malern, die ſich ganz oder zeitweiſe in Antwerpen oder einer andern Stadt von Flandern oder Brabant niederlaſſen, von ihrer holländiſchen Eigenthümlichkeit wenig oder gar nichts einbüſst.

F. Hals war bereits 32 Jahre alt, als er jenes früheſte uns erhaltene Werk ſchuf. Er tritt uns in dieſem Bilde bereits als durchaus ſelbſtändiger Meiſter entgegen, der im Anſchluſs an die ältere holländiſche Porträtmalerei, wie dieſelbe in einer faſt hundertjährigen Entwicklung von ihrem Altvater Joan van Scoreel, dem Lehrer des A. Moro, bis auf Hals herab in den Gemälden des Harlemer Muſeums vor uns liegt, ſich durch eigene Studien zu völliger Freiheit durchgearbeitet hat, und zwar in einem höheren Maſse als ſeine meiſt älteren Zeit-

genoffen Mirevelt, Moreelze, J. G. Cuyp und J. Ravefteyn, felbft als Thomas de Keyfer, die gleichzeitig in den Hauptorten Hollands als Bildnifsmaler thätig waren. Was uns in jenen älteren Bildern bei aller Frifche und Lebendigkeit der Auffaffung, bei aller Breite des Machwerks noch unangenehm berührt: das Fehlen jeglicher Compofition, eine gewiffe Gezwungenheit der Stellungen, ein allzu braunes Colorit und felbft eine bunte, unruhige Färbung — Alles dies ift hier faft vollftändig überwunden, fo dafs Schrevelius, welcher gerade und allein auf diefes Bild des Meifters befonders aufmerkfam macht, mit gerechtem Stolz von feinem Landsmann fagen durfte: „omnes superat inusitato pingendi modo, quem peculiarem habet.“ Die Behandlung des Bildes ift jenen Malern gegenüber fchon breit und paftos, in den Köpfen noch forgfältig und verfchmolzen, in den Koftümen bereits von meifterlicher Sicherheit, in einzelnen Händen fchon von feiner einzigen Kürze und Breite. Das bräunliche Colorit ift fehr warm und kräftig, die Färbung von aufserordentlicher Leuchtkraft in einem tiefen Gefammtton, den er fpäter felten wieder erreicht. Die Anordnung ift eine völlig freie und ungefuchte. Und nun erft die Charakteriftik! Man fieht es diefen wackeren Bürgern an, dafs ihnen das »Zweckeffen«, welchem fie fich fo unbekümmert, fo von ganzem Herzen hingeben, doch nicht letzter Zweck ift; wir erkennen in ihnen die Männer, welche die heldenmüthige Vertheidigung von Harlem erlebt und zum Theil wohl felbft durchgekämpft hatten, ihrer Thaten fich wohl bewufst, aber auch zu neuem Kampfe bereit. Der Humor herrfcht an der Tafelrunde, aber er ift, wie Frans Hals ihn wiedergegeben, mit einem Ernft und mit einer Würde in Haltung und Ausdruck gepaart, wie kaum eines der fpäteren Bilder des Meifters ihn aufzuweifen hat.

Voll des fprudelndften Humors und von breitefter Behandlung find dagegen bereits die beiden mir bekannten Genrebilder aus demfelben Jahre 1616: »das luftige Trio«, welches vor wenigen Jahren im Kunfthandel zu Brüffel fich befand und jetzt (fo viel ich weifs) nach Amerika verkauft worden, aber in einer trefflichen Copie — vermuthlich von der Hand des Bruders Dirk Hals — im Berliner Mufeum (Suermondt'fcher Ankauf) erhalten ift, fowie »der Häringshändler« in der Sammlung Baring zu London. Letzterer ift eine ganz originelle Figur: eine derbe Greifengeftalt von 73 Jahren trägt er in der einen Hand den Fifchkorb, während er mit der Anderen einen Häring hochhält und in lautem Ausruf anpreift; und doch laffen feine feine fchwarze Tracht und das Wappen eines fpringenden Pferdes vermuthen, dafs wir hier einen vornehmen Patrizier vor uns haben, der alljährlich feine ftattliche Zahl von Booten mit der Häringsflotte an die fchottifche oder norwegifche Küfte fendet, aber unverhohlen in naivem Humor fich auf der Leinwand mit dem edlen Fifch zufammen verewigt fehen will, der ihn zum reichen Manne gemacht hat. Aehnlich wie in dem Schützenftück find die Farben hier noch etwas hart, die Carnation von etwas fchwerem Roth, aber die Zeichnung und Behandlung, zumal der Hände, der Fifche und des fonftigen Beiwerks, ift fchon von prächtiger Breite, und ftatt des bräunlichen warmen Tones in dem gleichzeitigen Doelenftück des Harlemer Mufeums ift hier fchon der kühlere graue Ton anzutreffen, der für Hals fortan — freilich in fehr wefentlichen Abftufungen — charakteriftifch bleibt. Diefer helle graue Gefammtton bei kräftigen, aber etwas harten Lokalfarben findet fich auch in dem luftigen »Trio«, einem Bilde von derbem aber unwiderftehlichem Humor der Auffaffung und von feinfter Charakteriftik. Ein nicht mehr junger Kriegsmann mit hochgeröthetem Geficht,

die kleine Mütze mit dem Fuchsſchwanz auf dem Ohre, hat einer friſchen jungen Dirne in reicher Kleidung, die er auf ſeinem Knie ſchaukelt, eindringlich zugeredet. Er wartet zuverſichtlich auf die Antwort, welche die den Beſchauer halb ſchelmiſch, halb verlegen anlächelnde Schöne auszuſprechen zögert, während ein munterer Burſche mit dichtem Haarwuchs (in der Kopie iſt ein Mädchen an ſeine



Cavalier. Handzeichnung im Berliner Kupferſtichcabinet.
Ehemals Galerie Suermondt.

Stelle geſetzt) in einer wüſten, nicht miſszuverſtehenden Geſte die Antwort verräth. Eine köſtliche Scene von der Art, wie ſie uns bei Shakeſpeare aus dem Kreiſe des tollen Prinzen Heinz geläufig ſind.

Wie dieſelben auch in der gleichzeitigen Poſſe und Komödie Hollands uns entgegentreten, in den Stücken eines Brederoo und Coſter, denen ſich auch die vornehmen Dichter wie Hooft und Huygens gelegentlich anſchlieſsen, das hat Vosmaer ausführlich mit vielem Glück und Geſchick in ſeinem Texte zu Unger's

Hals-Album Allen dargelegt, denen das holländifche Drama nicht verftändlich und dem Inhalte nach nicht mehr geniefsbar ift. Will man demfelben ein höheres Intereffe abgewinnen, fo darf man es eben nicht in dem poetifchen Werthe felbft fuchen, fondern in der kulturhiftorifchen Bedeutung, insbefondere in der Stellung zu den Künften, zur Malerei. Denn der Sinn der Holländer jener Zeit war ein fo rein malerifcher, dafs ihr Drama, fpeciell die Komödie, ftatt einheitlicher Handlung, ftatt dramatifcher Erfindung nur Charakterfiguren und Scenen von grofser komifcher Kraft, aber ohne Zufammenhang und ohne Handlung giebt, fo dafs uns diefe zum Theil meifterhaft gefchilderten Volkstypen und Scenen wie Motive zu den Volksfiguren und Sittenbildern eines Frans Hals, eines Dirk Hals, Buytenwech u. f. f. oder umgekehrt wie lebensvolle Schilderungen nach Bildern diefer Meifter erfcheinen. Vor den holländifchen Bühnenhelden haben diefe malerifchen Charakterfiguren auch das Eine noch voraus, dafs fie bei aller Derbheit des Humors doch nur andeuten, ohne lüftern oder gemein zu fein, in den Poffen dagegen völlig platte und gemeine Handlungen auf der Bühne vor fich gehen oder mit erfchreckender Behaglichkeit wiedererzählt werden; felbft der edle Huygens, ein Mufter von Strenge gegen fich und von eifernem Fleifs, läfst fich von einem falfch naturaliftifchen Streben verleiten, an feiner braven Trijntje, die für ihre naive Unkenntnifs der Grofsftadt und ihrer Auswüchfe durch die Strauchdiebe Antwerpen's hart geftraft ift, obenein noch in empörender Weife wüftes Spiel treiben zu laffen. Diefe ergötzlichen Erzählungen, diefe komifchen Charakterfiguren aus dem Volke haben, einzeln für fich betrachtet, mehr aber noch in Verbindung mit jenen Gemälden des Frans Hals und der ihn umgebenden Meifter und Schüler infofern einen befonderen Werth, als fie zur Erläuterung derfelben und zur Entfchädigung für die grofse Zahl derartiger Bilder dienen, die nicht auf uns gekommen find; wenigftens gilt dies von gröfseren Compofitionen, denn aufser dem »Trio« kennen wir bisher nur noch den »Junker Ramp mit feiner Liebften«, eine »luftige Tifchgefellfchaft« und den »Rommelpotfpeeler«. Dafs ihre Zahl aber einft eine beträchtliche war, dafs die geringe Achtung des grofsen Meifters, zumal in folchen »gemeinen Gegenftänden«, zwei Jahrhunderte lang die weitaus gröfste Zahl verkommen liefs, in diefer Anficht beftärkte mich der Fund einer Reihenfolge von vier Aquarellen nach F. Hals, von der Hand eines Copiften aus dem letzten Jahrhundert, welche in lebensgrofsen Halbfiguren aufser der Reproduction des »Junker Ramp und feines Liebchens« zwei ähnliche Compofitionen folcher klaffifch holländifchen Liebespaare, fowie einen luftigen Trommler darftellen, der fich gar nicht fatt lachen kann über den herzzerreifsenden Ton des Kalbsfelles, das er unbarmherzig verarbeitet. Die obenerwähnte »Tifchgefellschaft« in der Sammlung Cocret zu Paris zeigt eine Gruppe von Perfonen ähnlichen Gelichters wie das »Trio«; Bacchus hat das Seinige an ihnen gethan, und ihre fchweren Zungen lallen jetzt unter den Geftirnen des Sirius und der Venus. Die kräftige, noch fchwere Färbung, das rothe und harte Kolorit tritt hier noch fchärfer hervor, als in dem Doelen-Stück vom Jahre 1616, und wir dürfen das Bild danach wohl um mehrere Jahre früher fetzen, zumal da das Monogramm ganz ausnahmsweife aus grofsen gothifchen Initialen befteht. Wefentlich verfchieden davon ift das dritte diefer genreartigen Bildnifsgruppen, »der Junker Ramp und feine Liebfte«, vom Jahre 1623, jetzt im Befitze der Madame Copes van Haffelt zu Harlem. »Die Liebe und der Wein!« ruft der

junge Krieger im gamsledernen Koller mit einem köſtlich heiterem Blicke zum grünen Römer, den er ſtolz emporhebt, während ſeine Schöne zärtlich ihren Arm um ihn ſchlingt. Eiferſüchtig drängt der treue Begleiter Ponto, obgleich ihm der Geruch der Küche ſchon in der Naſe iſt, zwiſchen das Pärchen ſeine Schnauze, die der Herr gewohnheitsmäſsig ſtreichelt. Hier iſt die Färbung nicht mehr von jener Tiefe und ohne jene ſchweren Töne; vielmehr ſind die leuchtenden Lokalfarben hell und klar und faſt unvertrieben hingeſtrichen. Wir finden ſchon jene unübertroffene Sicherheit der Modellirung und Abtönung in einzelnen prima hingeſetzten breiten Farbenklexen und Laſuren, die den Ausdruck des Augenblicklichen ſo unübertrefflich widergeben und Hals daher zum Meiſter humoriſtiſcher Auffaſſung machen, zur Wiedergabe des Lachens befähigen in ſeiner ganzen Scala vom verſchämten Schmunzeln und kindlichen Lächeln bis zum ſchallenden Gelächter, wie kein anderer Maler dies erreicht hat.

Daſs Frans Hals jeden Humor liebt, wo er ihn friſch und naiv findet, nicht nur in den ausgelaſſenen Scenen der Liebe und des Weins, zeigt ſeine bekannte Compoſition des »Rommelpots«, von denen zwei groſse Exemplare, eins bei Goldſmith im Haag (verkauft in Paris 1876) und das Andere beim Graf Mniszech in Paris ſich befanden; doch habe ich Letzteres im Frühjahre 1876 dort nicht mehr geſehen. Hier entſchädigt die Luſt der Kinder an dem ſchnurrenden Geräuſch, die Keckheit der älteren Knaben, die dem alten Bummler einen Fuchsſchwanz heimlich an den Klapphut gehängt haben, und das täppiſche Lachen des Virtuoſen für das Fehlen jeglicher Compoſition, welche dieſe Scene voll köſtlicher Figuren erſt zu einem wirklichen Genrebilde machen würde. Die Entſtehung des Bildes fällt ſpäter als die des »Junker Ramp«. Die Färbung in den beiden genannten Bildern iſt daher bereits mehr in grauem Ton gehalten. Verſchiedene Wiederholungen, deren eine bei Gſell ſich befand, eine andere im Eliſabethſtift zu Deſſau iſt, ſind offenbar von der Hand ſeiner Schüler, vermuthlich ſeiner verſchiedenen Söhne, die ihn vielfach nachahmten und copirten.

Etwa aus denſelben Jahren, 1623 bis 1630, ſind eine Anzahl trefflicher Charakterfiguren, meiſt einzelne Köpfe ſpielender und ſingender Knaben wie im Muſeum zu Caſſel, zu Brüſſel, zu Königsberg, in der Galerie Arenberg, ein junger Flötenſpieler im Berliner Muſeum, ein anderer in kleinem Format bei Herrn Suermondt, ein luſtiger Zechbruder in der Galerie zu Amſterdam, im Muſeum zu Caſſel u. ſ. f. — ſämmtlich köſtliche Improviſationen eines friſchen Humors mit künſtleriſcher Vollendung aus dem Kopfe oder nach flüchtigem Entwurf in kurzen breiten Zügen, in friſchen Lokalfarben und hellem goldblondem oder flachsblondem Tone auf die Leinwand gezaubert.

Die Frage, wer der Erfinder dieſer genreartigen Volksbilder ſei, in denen Frans Hals jedenfalls Meiſter iſt, iſt verſchiedenartig beantwortet. Man hat dem Frans Hals ſelbſt die Priorität beigemeſſen, man hat Honthorſt und ſeine Genoſſen als Nachfolger des Carravaggio dieſes Genre in Holland einbürgern laſſen und hat auch wieder Hals' Lehrer, den alten Karel van Mander, durch Rückſchluſs aus Compoſitionen ſeines Sohnes zum Stammvater dieſer ganzen Klaſſe von holländiſchen Geſellſchaftsſtücken gemacht. In der That rührt eine gröſsere Zahl derartiger Compoſitionen ſchon vom älteren Mander her, meiſt Zeichnungen, und zwar zum Theil, wie ich vermuthe, Entwürfe zu Gobelins, wie ſie gerade zu dieſem Zwecke von ſeinem Sohne für König Chriſtian IV. von Dänemark angefertigt wurden. Doch ver-

ſtecken ſich dieſe Geſellſchaftsſtücke faſt immer noch hinter allegoriſchen oder bibliſchen Titeln als: die fünf Sinne, das Gleichniſs vom verlorenen Sohne, vom reichen Mann u. ſ. w. Es werden uns thatſächlich damit Volksſcenen vorgeführt, wie ſie ſich auch bei Zeitgenoſſen von Karel van Mander und ſogar bei älteren Meiſtern der ſüdlichen wie der nördlichen Provinzen der Niederlande ſchon vorfinden, und die zum Theil nach dem Vorbilde der groſsen venetianiſchen Meiſter, der Bonifazio, Baſſano, Veroneſe, entſtanden ſind. Der Vergleich mit Venedig



Portrait eines Offiziers. Privatbeſitz in London.

führt uns aber auf eine allgemeinere Erſcheinung, die auch für Frans Hals zutrifft: in jeder groſsen Epoche der Malerei, welche durch einen Künſtler eingeleitet wird, der weſentlich oder ausſchlieſslich die Darſtellung der Individualität, das Bildniſs zum Vorwurfe nimmt, wählt derſelbe als Kehrſeite der höheren Geſellſchaft, die er in ſeinen Bildniſſen verewigt, aus rein maleriſchem Bedürfniſs zugleich aus den unteren Schichten die ächten Volkstypen und giebt uns ſo ein volles Bild ſeiner Zeit. Dies iſt der Fall in der venetianiſchen Schule bei den bahnbrechenden Meiſtern der klaſſiſchen Zeit, bei Giorgione und Palma. Gleichzeitig ſehen wir in den Niederlanden eine verwandte Erſcheinung in Quentin Maſſys, und mehr als ein Jahrhundert ſpäter bietet uns in Spanien Velazquez, in Holland eben Frans Hals dieſelbe Erſcheinung. Mag derſelbe nun die erſte Anregung durch ältere niederländiſche Meiſter, ſpeziell durch ſeinen Lehrer K. van Mander erhalten, mag

Honthorſt in der Wahl und in der Anordnung der Figuren auf ihn einen gewiſſen Einfluſs ausgeübt haben, der Humor in der Auffaſſung des Frans Hals, ſeine maleriſche Behandlung giebt dieſen Geſtalten erſt Fleiſch und Blut, macht ſie zu ächten Volksfiguren des jungen Hollands. Wir ſehen, daſs der gröſste Theil derſelben in die frühe Zeit des Meiſters fällt. Die Schilderung dieſer Art Sittenbilder, deren Individualität ihnen den Charakter von Porträts aufdrückt, enſprang bei Hals einem rein maleriſchen Bedürfniſs. Davon überzeugt uns der Blick auf eine jede dieſer Arbeiten, wie der geringe Preis, welcher im Handel dafür gezahlt wurde. Er bildete daher an denſelben ſeine maleriſche Technik raſch zu auſserordentlicher Breite aus und übertrug dieſelbe mehr oder weniger auch auf ſeine Porträts, denen er aber damit zugleich, namentlich in dieſer früheren Periode, einen ſittenbildlichen Zug aufprägte. Schon die Vorliebe für kleines Format, für Drittel- oder Viertel-Lebensgröſse trägt mit zu dieſem Eindrucke bei. Eine Anzahl derſelben, welche vor oder bald nach dem Jahre 1616 entſtanden, iſt uns nur durch Stiche erhalten, namentlich von Suyderhoef's Hand, der die Eigenthümlichkeit des Meiſters am treueſten und am meiſterhafteſten wiedergegeben hat. Es ſind meiſt hervorragende Gelehrte Harlem's in ſtets individueller, überraſchender Auffaſſung. Ein kleines Bildniſs in ganzer Figur zu Hamptoncourt, das um 1620 oder wenig ſpäter entſtanden ſein muſs, zeigt uns einen Cavalier vor einer Draperie in prächtig vornehmer Haltung. Faſt komiſch wirkt daneben ein kleines Bildniſs in halber Figur vom Jahre 1625, welches ſich in der Berliner Galerie befindet: ein junger Cavalier, der in der Haltung und Tracht den böſen Verdruſs, mit dem ihn die Natur bedacht hat, zu verbergen ſucht, auf deſſen Geſicht aber der Künſtler den Fehler ſelbſt wie das Streben, denſelben zu verheimlichen, unbarmherzig zum Ausdruck gebracht hat. (Seite 89.) Zwei Jahre ſpäter, von 1627, datiren zwei kleine Gegenſtücke derſelben Galerie, das Bildniſs des würdigen Profeſſors Johannes Acronius, der, einen ſchweinsledernen Codex in der Linken, mit der Rechten ſo lebendig demonſtrirt, als ob er auf dem Katheder ſtände, — in ſeiner trocknen aber breiten Behandlung ein ebenſo lebendiges Bild eines thätigen Alters, wie das anderen Bildchen, das Bruſtbild eines jungen Mannes in reicher Tracht, durch ſeine flüſſige Behandlung, durch ſeine flotte Auffaſſung ein köſtliches Abbild einer lebensfrohen, kerngeſunden Jugend. Die Behandlung des letzteren Bildes findet ſich auch ähnlich bei den kleinen lebendigen Bildniſſen von Scriverius und ſeiner Gemahlin vom Jahre 1626, jetzt im Beſitz von Mr. Wilſon zu Paris. Leicht lieſsen ſich derartige kleine Bildniſſe aus dieſer Epoche noch in gleicher Zahl aufzählen. Sie ſind faſt ausnahmslos mit demſelben Humor in ſtets individueller, ſprechendſter Weiſe aufgefaſst; mit ſicherer Meiſterſchaft ſind die allgemeinen Züge, iſt die Haltung charakteriſirt, die helle leuchtende Lokalfarbe hingeſtrichen und dann mit dem Spitzpinſel die feinen Einzelheiten keck und ſicher hineingeſchrieben, die — dem Laienauge kaum bemerkbar — erſt den Charakter des Momentanen, des vollen Lebens zur Geltung bringen.

In den lebensgroſsen Bildniſſen derſelben Zeit macht ſich ein ähnlicher Fortſchritt der maleriſchen Behandlung geltend, jedoch zeigen ſie meiſt eine gröſsere Vollendung, ſelbſt eine Durchführung von ſolcher Delicateſſe, daſs ſie das eigentliche Machwerk im Gegenſatze zu der ſonſt bekannten Manier des Künſtlers faſt ganz verſchwinden läſst. Dies iſt namentlich der Fall in dem 1624 gemalten Bildniſſe eines jungen ſtolzen Offiziers in reichſter Tracht von bunten geblümten

Seidenftoffen, welches fich im Befitze des Sir Richard Wallace befindet.*) (Seite 92.) In diefer Geftalt ift jeder Zoll ein Edelmann: vornehm, den Arm in die Seite geftemmt, lehnt er fich ab von dem Befchauer, den fein fcharfes Auge von unten bis oben muftert; auch er hat feinen Humor, aber er will ihn für fich und Seinesgleichen allein haben. Wie verfchieden davon ift das köftliche Doppelporträt des Meifters mit feiner Gattin Lysbeth Reyniers, welches (wie die Tracht beweift) nicht gleich nach der Vermählung im Jahre 1617, fondern etwa um diefelbe Zeit wie jener Offizier, alfo um 1624 entftanden ift. Potz Taufend, ift das ein luftiges Paar! Und doch find Beide nicht mehr fo jung; fie ftehen fchon in der Mitte ihrer Jahre. Am Fufse eines Baumes haben fie fich niedergelaffen in einem weiten Park, in deffen Mitte ein Gebäude erfcheint, vielleicht die Doelen, aus denen fich die Beiden auf eine kurze Paufe vom Schmaufe fortgeftohlen haben. (Seite 97.) Wie fchelmifch die brave Lysbeth — wahrlich fie war niemals fchön — den Scherzen ihres Gatten zuhört, der fie mit jovialem Lächeln hervorfprudelt! Ein Porträtftück der lebensvollften, treueften Charakteriftik ift es doch zugleich ein grofses Genrebild von trefflichem Humor, worin die wunderbare Einheit der Gruppe in Anordnung wie in Auffaffung jedenfalls auch der unverfälfchte Ausdruck guter Eintracht zwifchen diefem Paare ift: die derb angelegte Gattin verftand die Späfse des leichtlebigen Künftlers, aber als gewitzte ächt holländifche Hausfrau wufste fie diefelben auch in Schranken zu halten. Im Gegenfatze zu jenem Bildniffe des vornehmen Cavaliers finden wir hier bei einfach fchwarzem Koftüme auch die gröfste Einfachheit der Färbung in einem hellen grauen Gefammtton bei breitefter Behandlung. In zwei Knieftücken in der Galerie zu Caffel, den Bildniffen eines holländifchen Patriziers und feiner Gemahlin, finden wir fchon denfelben grauen Gefammtton bei farbiger Tracht; aber die Ausführung der einige Jahre früheren Bilder (etwa von 1620) ift noch forgfältiger, die Färbung noch etwas härter. Die fichere Breite, die klare helle Farbe, der blonde Ton, welchen wir in den kleinen Porträts und mehr noch in den Genrebildern der zwanziger Jahre kennen lernten, findet fich in gleicher Weife in verfchiedenen grofsen Bildniffen, welche etwa in den Jahren 1625 bis 1627 entftanden. Ich nenne nur die Bruftbilder eines jungen Ehepaares der Berliner Galerie von feiner jovialer Auffaffung, breitefter malerifcher Behandlung im hellften feinen grauen Ton.

Die hervorragendften, umfangreichften Gemälde diefer Art find zwei Doelen-Stücke aus demfelben Jahre 1627 im Mufeum zu Harlem: die Offiziere der Georgs-Doelen und der Adriaens-Doelen beim Feftmahl verfammelt. Ganz frei gruppirt fitzen oder ftehen die Herren um den Fefttifch, der Eine fein Glas fchwingend, indem er einen luftigen Trinkfpruch dem Nachbar zuruft, der Andere feine Aufter präparirend, hier Mehrere im luftigen Gefpräch, dort Einer heiter zum Bilde hinausfchauend —. Laune und Fröhlichkeit auf allen Gefichtern, fo dafs diefe beiden grofsen Porträtftücke faft zu fehr auf Koften des Hiftorifchen den Charakter des Genreartigen tragen, wie die gleichzeitigen luftigen Schmaufe-

*) Der Marquis of Hertford erftand es 1865 auf der Auction Pourtalès für 51,000 frs., ein Preis, welcher bisher für ein Werk des Meifters noch nicht gezahlt worden ift; die bislang vergeblichen Gebote auf das »Mädchen des Herrn van Berenfteyn« follen zwar die dreifache oder felbft vierfache Summe betragen haben.

reien eines Dirk Hals, Buytenwegh, P. Codde u. A., denen freilich die unübertreffliche Individualität und die Gröfse der Anfchauung ihres gemeinfamen Vorbildes fehlt. (Seite 101.) Defshalb möchten wir auch keinen diefer braven Harlemer miffen, deren frifcher Humor zufammenftimmt mit der reichen, glänzenden Tracht, dem hellen blonden Tone, der hie und da durch ein feines Silbergrau gemäfsigt ift, mit der kecken, faft alla prima vollendeten Behandlungsweife.

So heiter beim Feftmahle begegnen wir den Offizieren der verfchiedenen Schützencorps nicht wieder. Die luftige Zeit des Waffenftillftandes, die ausgelaffene Freude ob des Triumphes über die fpanifchen Waffen verklang allmälig; die vereinigten Niederlande wurden in den Weltkampf des dreifsigjährigen Krieges hineingezogen und erftarkten zugleich in heftigen inneren politifchen und religiöfen Streitigkeiten, während die Colonifation Indien's dem kleinen Lande unermefsliche Reichthümer zuführte. Da galt es wieder ernfte Thätigkeit; ein Jeder mufste bei feiner Sache fein, fei es nun im öffentlichen Amte oder beim Handelsgefchäft.

So fehen wir es gleich bei dem folgenden Schützenftücke vom Jahre 1633 im Harlemer Mufeum. Die Offiziere des Adriaenscorps find im Garten hinter dem Schützenhaufe um einen Tifch verfammelt; die Einen, darunter die beiden Fahnenträger, find um den vornehmen Oberft gruppirt, der ernft zum Bilde hinausfchaut; eine andere Gruppe fcheint in lebhafter Unterhaltung über irgend einen ftreitigen Fall begriffen; denn die Statuten find zur Hilfe geholt. Demgemäfs ift die Auffaffung hier durchweg ernfter, die Anordnung ruhiger, und durch den tief bräunlichen Grund der befchattenden Bäume, durch welche nur ein Theil des rothen Daches auf glühendem Abendhimmel hindurchfchimmert, ift die reiche Färbung bei einem leuchtenden grauen Gefammttone fo fein geftimmt, dafs das Bild darin ebenfo wie in der liebevolleren Durchführung allen übrigen Stücken der Harlemer Galerie überlegen ift. In dem der Zeit nach folgenden, der Zahl der Figuren nach (neunzehn) umfangreichften Gemälde der Sammlung, vom Jahre 1639, find die Offiziere und Unteroffiziere des Georgsfchützencorps in zwei Gliedern aufmarfchirt im »Ruht Euch«. Die Haltung, der Ausdruck ift von gemeffener Ruhe, die Färbung matter in einem entfchiedenen grauen Gefammttone, die Behandlung fchon fehr breit. Aber die Geftalten, die Köpfe find von meifterhafter Energie und Individualität. Ganz befcheiden in der Ecke, links oben der Zweite, fchaut uns auch der Künftler felbft fo ernfthaft an.

Welche allgemeine Anerkennung diefe Doelenftücke in Holland fanden, fehen wir aus dem Umftande, dafs auch die Bürgermiliz anderer Hauptorte des Landes den Meifter berief, um von ihm fich abconterfeien zu laffen. Houbraken erwähnt mit gröfstem Lobe ein Schützenftück in den Cluveniersdoelen zu Delft; ich kenne daffelbe nicht und finde es auch bei keinem anderen Schriftfteller über Frans Hals erwähnt. Wohl bekannt dagegen ift das Stück eines Amfterdamer Schützencorps, welches fich jetzt im Rathhaufe zu Amfterdam befindet. Es ift zwei Jahre älter als jenes eben befprochene in Harlem, 1637 datirt. Die reichen Herren des Welthandelsplatzes Amfterdam mufsten vor denen der vornehmeren und altehrwürdigen, aber damals rafch in den Hintergrund tretenden Stadt Harlem doch etwas voraus haben: die Bildniffe find bis zu den Füfsen gefehen, was bei keinem der Harlemer Stücke der Fall ift. Jenem Bilde aus dem Jahre 1639 verwandt und von ähnlicher Anordnung, übertrifft es daffelbe noch durch gröfsere Mannigfaltigkeit in der Zufammenftellung und im Ausdruck der Perfonen, durch

vollendetere Durcharbeitung und durch gröfsere Kraft der Färbung trotz vorherrſchendem Schwarz der Koſtüme.

Gleichzeitig mit dieſen grofsen Schützenſtücken, alſo in dem Zeitraume von 1627 bis 1639 entſtanden auch »infinita Προςωπα« (wie Scrivelius im Jahre 1642 ſich ausdrückt), von welchen ſich noch eine anſehnliche Zahl erhalten hat. Es ſind gleichfalls faſt ausſchlieſslich Bildniſſe in Lebensgröſse und zwar ſolche von Perſonen der höheren Stände Hollands, namentlich der Stadt Harlem, deren Patrizier, deren wiſſenſchaftliche Gröſsen nebſt ihren Hausfrauen und Kindern durch ſeinen Pinſel auf uns gekommen ſind und uns ein ebenſo treues, wie vielſeitiges und markiges Bild der Blüthe der Stadt geben. Das Atelier des Meiſters iſt in dieſer Zeit reich beſucht, nicht nur von Bürgern und Künſtlern Harlems und Hollands, ſondern auch von angeſehenen Fremden. In den Anfang dieſer Jahre fällt der Beſuch des Anton van Dyck, den wir gewiſs nicht zu bezweifeln haben, blos weil ihn Houbraken erzählt, wenn auch ſeine Erzählung ſtark ausgeſchmückt und in den Nebenumſtänden erfunden ſein mag. Im Jahre 1627 hatte jedenfalls auch Rubens auf ſeiner kurzen Reiſe nach Holland, welche er nach dem Tode ſeiner Gattin zur Ablenkung ſeines Schmerzes unternahm, mit ſeinem Harlemer Freunde F. P. de Grebber den Maler aufgeſucht und ihn vielleicht an einem jener grofsen Schützenſtücke beſchäftigt gefunden, wenn auch Rubens' jugendlicher Begleiter, Joachim Sandrart, nichts davon erwähnt, wie er denn über der Erzählung von der Aufnahme des grofsen vlämiſchen Meiſters bei ſeinem Lehrer Honthorſt und über dem Lobe, welches derſelbe ſeinem eigenen Machwerk ſpendete, leider vergeſſen hat, andere intereſſantere Einzelheiten über die Reiſe mitzutheilen. Damals erwarb Rubens wohl auch als Andenken an den Künſtler eines jener prächtigen genreartigen Stücke, »eine Schule«, welche in dem Katalog ſeines Nachlaſſes als Werk des Hals aufgeführt wird.

Die Bildniſſe dieſer Epoche ſchlieſsen ſich in der Auffaſſung und ihrer maleriſchen Behandlung den gleichzeitigen Schützenſtücken mehr oder weniger an. In den erſten Jahren herrſcht noch der heitere, oft joviale Zug, deſſen maleriſcher Ausdruck in dem hellen Tone, der brillanten Färbung, der flotten Behandlung zur Geltung kommt. Allmälig treten die Geſtalten ernſter, gehaltener uns gegenüber. Sie gewinnen noch an Individualität; der Künſtler läſst ſeine eigene Perſon in ihnen nicht mehr ſo lebendig ſprechen und ſucht deſshalb auch die Lokalfarben bei aller Kraft und Pracht mehr und mehr durch einen feinen grauen Ton abzudämpfen, die Behandlungsweiſe als ſolche durch fleiſsigere Vollendung mehr in den Hintergrund zu drängen. Dieſe gröſsere Durchführung gerade in dieſer Zeit hat freilich ihren Grund auch in der Beſtellung der Dargeſtellten; die gröſste Zahl der Porträts dieſer Zeit zeigt uns nämlich vornehme, reiche Perſönlichkeiten, die für ihr gutes Geld beſſer behandelt ſein wollten als Bänkelſänger und Dirnen.

Bekannt und viel berühmt ſind namentlich die Bildniſſe der Stifter von zwei wohlthätigen Anſtalten in Harlem, die heute noch beſtehen. Da ſind zunächſt vom Jahre 1629 zwei Bildniſſe von Nicolaas van Berenſteyn und ſeiner Gattin, den Stiftern des Hofje van Berenſteyn, ferner ein grofses Stück, welches die Familie ſeines Bruders darſtellt und endlich, am höchſten bewundert, das Bildniſs eines Mädchens aus der Familie Berenſteyn in ganzer Figur, die beiden Letzteren wohl einige Jahre ſpäter entſtanden als die Bildniſſe des Stifterpaares. Beide gehören zu des Meiſters hervorragendſten Leiſtungen. Die Anordnung, die lebendige Auffaſſung

jenes Familienporträts iſt vorzüglich: das Ehepaar von vornehmen, offenen Zügen, unter einem Baume ſitzend, ſchaut der luſtigen Kinderſchaar zu, welche



Frans Hals und ſeine zweite Frau, Lysbeth Reyniers. Rijks Muſeum in Amſterdam.

zwei Mägde mit kindlichem Spiel unterhalten. Die ungekünſtelte Luſt der Kinder je nach ihrem Alter und Temperament, die Theilnahme der Wärterinnen, die ſtille Freude der Eltern hat der Künſtler in einer Mannigfaltigkeit und Friſche wiederzugeben gewuſst, wie ſie ſelbſt bei Rubens' Kinderreigen nicht ſo naiv,

nicht fo individuell zum Ausdruck kommt. Dabei verleiht der Meifter durch die bunte und reiche Farbenpracht der Darftellung ein entfprechendes äufseres Gewand, einen fefttäglichen Zug und Charakter. Im kleineren Mafsftabe fteht diefem Prachtwerke gleich das lachende Baby auf dem Arme der Wärterin aus dem Schlofs Ilpenftein (jetzt in der Galerie zu Berlin), gekleidet in die fteife Tracht von olivenfarbigem Goldbrokat, in feinfte Spitzen, mit Ketten und Kleinodien behangen wie eine holländifche Schöne im vollften, fchwerfälligen Schmuck, und doch ftrahlt das Gefichtchen der Kleinen ungezwungen von reinfter kindlicher Luft, und die Wärterin zeigt ihren braven Pflegling mit ftolzer bäuerifcher Freude dem Befchauer. Und mit diefen Bildern im Bunde das dritte, das vielbewunderte junge Mädchen im Hofje van Berenfteyn, welches alle Welt bezaubert wie kein anderes Bildnifs des Frans Hals, und wie überhaupt wenige Bilder irgend eines Meifters. Aus reicher Tracht, einem fchwer rothen Kleide mit Goldbefatz und Schleifen, einem vom Haupte herabfallenden fchwarzen Sammetmantel mit feiner charakteriftifchen von pinfelartigem Bufch bekrönten Haube, den die Linke mit dem weiten grauen Handfchuh nachläffig von der Erde emporhebt, während die Rechte einen Fächer von fchwarzen Straufsenfedern hält, — aus diefer Staatstracht einer Dame der erften Gefellfchaftsklaffe jener Zeit, wie fie uns aus verfchiedenen Bildniffen von Rubens' junger Gattin, Helene Fourment, wohl bekannt ift, fchaut das blonde Lockenköpfchen eines kaum zwölfjährigen Mädchens mit feinem fchalkhaft lächelndem Antlitz, aus welchem, verftärkt durch die Tracht, die feierliche Haltung und die gewählte Umgebung uns bereits der Reiz des unbewufst zur fchüchternen Jungfrau heranreifenden Kindes bezaubernd anheimelt. Merkwürdig ift, dafs in diefem Bilde, welches leider ftellenweife gelitten hat (ausnahmsweife, denn Hals' Werke find zum Glück, weil fie fo lange verachtet waren, nur in felteneren Fällen durch »befugte« und unbefugte Hände entftellt), die Behandlung mannigfach von des Meifters bekannter Weife abweicht, fo dafs verfchiedene Kritiker darin die Eigenthümlichkeiten eines Velazquez, Rubens, van Dyck, Tintoretto vereinigt und doch im Ganzen den vollen Frans Hals und nur ihn allein zu erkennen meinen. Am abweichendften ift der Kopf behandelt, in welchem die Pinfelführung fo vertrieben, der Ton ein fo felten kühles, in's Violette fpielendes Roth zeigt, dafs van Dyck darin faft nachgeahmt erfcheint.

In verfchiedenen Bildniffen diefer Zeit beweift der Künftler, dafs er auch weibliche Schönheit und Anmuth, bald mit jungfräulicher Zurückhaltung bald mit der Würde der jungen Hausfrau gepaart, meifterhaft wiederzugeben verfteht. Dahin gehört die junge Frau, die zuerft in Paris in der Sammlung Pereire, dann kurze Zeit in Wien bei Baron Epftein bewundert wurde; 1874 war fie auf der Ausftellung im Corps législatif wieder in Paris aufgetaucht. Dort befitzt auch Graf Mniszech das mit grofser Sorgfalt gemalte Bildnifs einer jungen Frau von feinen, ja fchönen Zügen aus dem Jahre 1634. Ein prächtiges Gegenftück der gleichen Zeit bietet diefelbe Sammlung in dem grofsen Bildnifs einer anfpruchsvollen alten Dame, zugleich durch feine höchfte Vollendung feiner malerifcher Wirkung und fleifsige Ausführung feffelnd.

Aus gleicher Zeit wie jene Bildniffe der Familie van Berenfteyn, haben fich auch verfchiedene Porträts eines anderen Wohlthäters der Stadt Harlem, des Stifters des Hofje van Heythuyfen erhalten — freilich keines mehr in jener Anftalt felbft. Von dem Herrn van Heythuyfen befindet fich das eine Bildnifs in

ganzer Figur, lebensgrofs, in der Sammlung des Fürften Liechtenftein zu Wien. Umgeben von einer Reihe ausgewählter Porträts von Rubens' und van Dyck's Hand zieht dies Bild mit feiner lebensfrifchen, ftolzen Geftalt dennoch immer wieder den Blick des Befchauers an. Im fchwarzen geblümten Seidenkleide, den Hut zurückgefchlagen, fteht der junge Herr, die Linke in die Seite gefetzt, die Rechte, über welche der Mantel geworfen ift, auf den Säbel geftemmt, vor einer reichen rothen Draperie, welche den Blick in einen holländifchen Park frei läfst. Rofen liegen am Boden zerftreut. Durch den Ausdruck blühender Kraft und gehobenen Selbftbewufstfeins, durch die bei anfcheinender Einfachheit wahrhaft grofse Anordnung, wie durch höchft malerifche Wirkung der reichen, aber fein abgetönten Färbung in leuchtendem, etwas grauem Tone, endlich durch die vollendete Durchführung ift diefes Bildnifs wohl das Meifterwerk des Künftlers.

Wie diefes Gemälde durch feine monumentale Wirkung, durch die echt hiftorifche Erfcheinung, fo nehmen zwei kleine Porträts des Herrn van Heythuyfen, gleichfalls in ganzer Figur, in ihrem mehr fittenbildlichen Charakter eine ebenfo hervorragende Stellung unter den Werken diefer Art ein. Beide ftimmen faft genau überein, find von gleicher Trefflichkeit, von zweifellofer Echtheit; das eine, früher im Befitze des Hofje, befindet fich jetzt im Mufeum zu Brüffel, das andere erftand Baron James Rothfchild auf der Auction van Brienen (1865) für 35,000 frs. Wie der Junker zufällig bei ihm eingetreten war und die Bilder im Atelier mufterte, geftiefelt und gefpornt im vollen Reitkoftüm auf einem hohen Rohrftuhle fich nachläffig wiegend, die Beine über einander gefchlagen, und mit dem zufammengebogenen Rohrftöckchen Balance haltend, ein joviales Lächeln auf den Lippen, das ein derber Witz des Künftlers hervorrief: fo fah ihn Frans Hals, fo erfafste er ihn und fixirte ihn auf ein Tüchlein faft fo rafch, wie heute der Photograph feinen Apparat arbeiten läfst. Der ungekünftelte und doch fo künftlerifche Ausdruck des Momentanen ift ebenfo überrafchend, wie die malerifche Wirkung der leichten, breiten Behandlung, des leuchtend olivenfarbigen Tones, der gefättigten dunklen Farben. Wie zufrieden der Junker mit dem Bildchen war, welches entftand, während fein Rappe vor des Malers Haufe auf- und abgeführt wurde, beweift der Umftand, dafs er den Künftler noch um eine Wiederholung bat, die er feinem Hofje fchenkte.

Für die reiche Zahl anderer trefflicher, meift lebensgrofser Bildniffe aus den dreifsiger Jahren — wie das Porträt in Buckingham-Palace vom Jahre 1636, Mann und Frau im Mufeum Staedel, datirt 1638 u. f. w. — kann ich nur auf den Katalog der Werke verweifen. Je mehr fie fich den vierziger Jahren nähern, defto ftärker macht fich bei ihnen die Herrfchaft des Tones über die Localfarbe, eines grauen Tones, geltend, um fo entfchiedener, als auch in der Tracht das Schwarz allmälig faft ausfchliefslich neben den weifsen Kragen und Manfchetten zur Mode wird. Hat man diefe Entwicklung des Künftlers nicht in verfchiedenen Gemälden verfolgt, fo wird man erftaunt vor einem Gemälde des Mufeums zu Harlem ftehen bleiben, welches obenein an feinem Platze ganz unvermittelt zwifchen den übrigen Werken der Sammlung dazuftehen fcheint. In einem kleinen Zimmer, deffen graue Wand nur eine farblofe Karte fchmückt, find um einen Tifch mit tiefgrüner Decke die fünf Vorfteher des Elifabethfpitals verfammelt und zwar nicht zum heitern Schmaufe, fondern zu ernfter Sitzung, bei der fich die Mitglieder in ihrer ernften fchwarzen Tracht je nach ihrer Individualität

mit voller Hingabe an dem Gegenſtande der Discuſſion betheiligen. Woher dieſes eigenthümliche geſchloſſene Licht? woher der warme, faſt goldige Ton? woher dieſe charakteriſtiſchen Eigenſchaften eines Rembrandt in einem Bilde des F. Hals, welches 1641, alſo nur zwei Jahre nach jenem groſsen Schützenſtücke von 1639, entſtanden iſt? Neben dieſen Zeichen eines Einfluſſes des groſsen Meiſters des Helldunkels, der gerade um jene Zeit in der geſammten holländiſchen Malerei belebend und neugeſtaltend zum Durchbruch kommt, weiſt daſſelbe eigenthümlicher Weiſe in der allgemeinen Anordnung und ſelbſt in der Auffaſſung des Vorganges und der einzelnen Figuren eine auffallende Aehnlichkeit mit einem Meiſterwerke Rembrandt's auf, das erſt zwanzig Jahre ſpäter entſtand, mit den Staalmeeſters im Muſeum zu Amſterdam. Doch ſteht dieſes treffliche Werk nicht allein da als Beiſpiel des Einfluſſes, welchen der jüngere, ſo ſehr verſchiedene Meiſter auf den älteren ausübte. Ich nenne noch den Kopf einer alten Frau in der Bridgewater-Galerie zu London, das ſtattliche Porträt einer älteren Dame im Muſeum van der Hoop zu Amſterdam, datirt 1639, die Bildniſſe eines Herrn und einer Dame bei D. van der Kellen daſelbſt, datirt 1643, und das Bildniſs einer jungen ſitzenden Frau mit groſsem biegſamen Mühlſteinkragen im Muſeum Staedel zu Frankfurt.

Doch iſt der Einfluſs Rembrandt's, welcher in jenem Bilde der Vorſteher des Eliſabethſtiftes vom Jahre 1641 am ſtärkſten ſich geltend macht, nur ein vorübergehender; er bildet für Hals gleichſam nur das Durchgangsſtadium, die Anregung für eine neue Richtung ſeiner künſtleriſchen Entwickelung, welche derſelbe von jetzt an im Groſsen und Ganzen beibehält, immer ſchroffer und ſchlieſslich ſelbſt einſeitig entwickelt. Sein Streben geht allmälig mehr und mehr auf möglichſte Vereinfachung der Färbung und der Behandlung; die Lokalfarben treten gegen den Ton immer mehr zurück, und da die Tracht der folgenden Jahrzehnte nur ſchwarze Stoffe kennt, ſo hebt der Meiſter dieſelben in ihren ſchwarzen Koſtümen von mattem Licht umfloſſen auf einem helleren grauen Grunde plaſtiſch ab und taucht auch die Farbe des Fleiſches in denſelben grauen Geſammtton, der allmälig immer kühler und immer dunkler wird, aber dennoch erſt in der letzten Zeit und auch dann nur ſelten an Leuchtkraft verliert und den Geſichtern zuweilen einen blaſſen, geiſterhaften Zug giebt, welcher durch die wilde, fetzende Manier der Behandlung und eine allzu gleichmäſsige Beleuchtung oder richtiger Düſterkeit noch verſtärkt wird.

Bildniſſe aus den vierziger und aus den fünfziger Jahren ſind noch zahlreich vorhanden, und ſie beweiſen, daſs der Greis noch mit der Kraft eines Jünglings ſchuf. Nur einige derſelben will ich aufzählen. Vom Jahre 1643 ſind die Bildniſſe eines alten behäbigen Ehepaares beim Graf Mniszech in Paris, Werke erſten Ranges; ähnlich iſt ein männliches Porträt im Muſeum zu Rotterdam, das Bildniſs von Carteſius im Louvre und das des Hoornbeeck (von 1651) im Muſeum zu Brüſſel. Auch von den vier männlichen Bruſtbildern, welche die Eremitage zu St. Petersburg von der Hand des Meiſters beſitzt, gehören drei dieſer Epoche, und zwar bereits den fünfziger Jahren, an. Ein prächtiges Beiſpiel aus denſelben Jahren iſt das groſse männliche Porträt bei Baron Rothſchild in Wien (früher bei Gſell), von gleicher Meiſterſchaft ein jugendliches Porträt in Gotha (um 1660) und wohl noch einige Jahre ſpäter der prächtige Jüngling mit dem Schlapphut in der Caſſeler Galerie, durch Unger's Radirung allgemein bekannt. Etwa gleich-



Festmahl der Offiziere der Jorisdoelen. Museum zu Harlem.

zeitig ſind auch zwei männliche Bildniſſe in holländiſchem Privatbeſitz, das kleine Porträt von Willem Croes (1658) bei Herrn Pallandt im Haag, das Andere in der im Jahre 1876 verſteigerten Sammlung Neville-Goldſmith (von 1663), endlich ein wenig anziehendes Bildniſs eines ältlichen Mannes, das mit der Suermondt'ſchen Sammlung für die Berliner Galerie erworben wurde. Dieſelbe Galerie zeigt in der berühmten Hille-Bobbe von Harlem, wie der Meiſter in dieſen Jahren (um 1650) Volkstypen auffaſste und niederſchrieb. Es iſt eine wunderbar groſse Improviſation, die keine Radirung, weder die von Flameng noch die von Unger annähernd wiedergegeben hat. Bis zu welcher Conſequenz Hals die eingeſchlagene Richtung in ſeinen letzten Jahren verfolgte, welche eine intereſſante Analogie in Rembrandt's Entwicklung ſeit dem Jahre 1655 hat, beweiſen wieder am ſchlagendſten zwei Gegenſtücke im Harlemer Muſeum aus dem Jahre 1664, die letzten uns bekannten datirbaren Bilder des Meiſters, welche die Vorſteher und die Vorſteherinnen des Oude-Mannen-huis in Harlem darſtellen. Der Katalog des Muſeums nennt dieſe Arbeiten »unvollendet«; allein der Vergleich mit anderen Bildniſſen aus dieſer Epoche beweiſt uns, daſs Hals dieſe Bildniſſe, welche an Breite des Machwerks, an Eintönigkeit der Färbung allerdings Alles übertreffen, was er uns, ja was uns irgend ein Künſtler hinterlaſſen hat, für vollendet hielt und halten konnte. Denn der bekannte Ausſpruch Rembrandt's, daſs ein Bild vollendet ſei, ſobald die Abſicht des Meiſters darin erreicht ſei, gilt im vollſten Maſse für dieſe beiden Werke. Mit welcher Sicherheit ſind hier die Formen nur in ihren allgemeinſten aber auch charakteriſtiſchſten Zügen hingeſchrieben; wie geiſtreich iſt mit der flüchtigſten Andeutung doch das nothwendigſte Maſs der Färbung gegeben! Wahrlich eine wunderbare Friſche des Geiſtes, eine erſtaunliche Sicherheit der Hand wohnte noch in dem 80jährigen Greiſe! Freilich, wie der Meiſter ſelbſt als ein Ueberreſt einer vergangenen thatenvollen und kräftigen Zeit fremdartig in dieſe mehr und mehr in Wohlleben und Charakterloſigkeit verſinkende Zeit hineinragt, ſo ſtehen auch dieſe Werke der Welt, die ſie umgab, ſchon fremd gegenüber. Der derbe Pinſel des Alten hatte nicht zu ſchmeicheln gelernt; und es ſcheint uns faſt, als ſchauten die jungen eleganten Stutzer, wie die ſorgfältig altjünferlich ausſtaffirten Damen in jenen Bildern erſchrocken und ängſtlich über das ſchmutzige, hingefetzte Gewand und die ſchwarze Wäſche, worin ſie der alte Meiſter gekleidet — ſie, die nur an die glatte, delicate Hülle eines F. Mieris und C. Netſcher gewöhnt ſind.

Aus der vorangegangenen Betrachtung der künſtleriſchen Entwickelung des Meiſters nach ſeinen hervorragenden Gemälden ſtellt ſich uns das Bild des Künſtlers etwa in folgender Weiſe dar:

Frans Hals iſt in Bezug auf die Wahl ſeiner Stoffe ſehr beſchränkt: er iſt ausſchlieſslich Bildniſsmaler; ſelbſt ſeine Bilder aus dem Volksleben ſind nur genreartige Bildniſſe; und damit verbunden iſt ſeine Gleichgiltigkeit gegen die abgerundete Compoſition, an deren Stelle er nur die maleriſche Gruppe giebt. Mögen wir den Grund dieſer Eigenthümlichkeit in der Individualität des Künſtlers finden oder in dem geſteigerten Verlangen des holländiſchen Publikums, ſich porträtiren zu laſſen — Beides iſt ja nur ein Ausfluſs der Zeit, und in dieſer werden wir daher auch die wahre Begründung von dieſer Einſeitigkeit des Frans Hals zu ſuchen haben. Wir ſahen, wie die hiſtoriſche Malerei in Holland auf den verkümmerten Traditionen baſirte, welche ſie aus Italien empfangen hatte, wie ſie

aber trotzdem in dem maſsgebenden Kreiſe der humaniſtiſch Gebildeten ſo tiefe Wurzeln geſchlagen hatte, daſs ſie noch lange als die wahre und die groſse Kunſt galt. Auſserdem hatte die reformirte Kirche, ſo lange ſie noch den Lebenskampf gegen die katholiſche Kirche kämpfte, in ſchroffer Oppoſition gegen allen Pomp der kirchlichen und damit auch einer wahrhaft religiöſen Malerei die äuſseren Wurzeln abgeſchnitten. Die bedeutenden künſtleriſchen Talente wenden ſich daher der unmittelbaren Darſtellung der Natur, namentlich der Bildniſsmalerei zu, welche immer da zur Blüthe gelangen und die gröſsten Meiſter beſchäftigen wird, wo ein Volk durch eigene Kraft ſich raſch emporgearbeitet hat und zur Erkenntniſs derſelben gekommen iſt. Gerade dieſes mit der ſchrofſſten Individualität gepaarte und aus derſelben entſprungene Selbſtbewuſstſein, geſtützt auf eine fataliſtiſche Richtung des Glaubens und verbunden mit jenem echten Humor, deſſen poëtiſchen Ausdruck wir in Shakeſpeare's Werken bewundern, war der Grundcharakter des nach Freiheit und Selbſtändigkeit ringenden Volkes der holländiſchen Staaten; was Wunder alſo, daſs man im eigenen Ich, dem man alle Errungenſchaften verdankte, den würdigſten Gegenſtand der maleriſchen Darſtellung erblickte, und daſs gerade die hervorragendſten Talente ſich der Schilderung des Bildniſſes zuwandten! Hatten doch auch gerade in der Porträtmalerei ſich die altniederländiſchen Traditionen am ſtärkſten erhalten, und hatte hier der italieniſche Einfluſs nur günſtig zur Befreiung von der alterthümlichen Befangenheit der Darſtellung beigetragen, wie uns die Bildniſſe des Scoreel und ſeines berühmten Schülers Anthonis Moor beweiſen.

Dieſe ausgeprägte Individualität ſeines Volkes, welche Frans Hals zum Bildniſsmaler ſchuf, iſt es zugleich, die der Meiſter in ſeinen Porträts verkörpert zur Darſtellung bringt, die er treffender auffaſst, geiſtreicher wiedergiebt als irgend ein Zeitgenoſſe ſeines Landes. Nur ein wahrhaft groſser Künſtler iſt im Stande, ſeinen Bildniſſen mit Beibehaltung der vollen perſönlichen Eigenthümlichkeit zugleich den allgemeinen Charakterzug ſeiner Zeit, ſeines Landes aufzuprägen; gerade dieſen lebendig auszudrücken, und nicht etwa vor Allem durch Feſthalten an kleinen und kleinlichen Aeuſserlichkeiten eine täuſchende Aehnlichkeit zu erzielen, wird ſein Streben ſein. Der Grad, in welchem Frans Hals dieſes Ziel erreicht hat, ſichert demſelben ſeinen Platz unter den gröſsten Bildniſsmalern aller Zeiten. Seine Bildniſſe ſind in dieſem Sinne wahrhaft hiſtoriſch; ſie geben die Männer ſeiner Zeit in ihrer ganzen Art, als ein Geſchlecht voll der ſtärkſten Leidenſchaften, welche jedoch ein ſcharfer Verſtand, eine eiſerne Willenskraft zu lenken wiſſen. Andererſeits iſt in dieſen Bildniſſen die Individualität ſo lebensvoll, ſo momentan und mit ſolchem Humor erfaſst, daſs ſie gleichzeitig dadurch einen ſittenbildlichen Charakter tragen, wie umgekehrt die Genrebilder des Meiſters in ihrer hervorragend individuellen Auffaſſung mehr bildniſsartig erſcheinen. Jene meiſt lebensgroſsen Figuren ſingender und ſpielender Knaben, ausgelaſſener Kneipbrüder und loſer Dirnen, Matroſenmütter, Schalksnarren und Straſsenverkäufer ſind Porträts aus den unterſten Schichten des Volkes, deren toller, unverwüſtlicher Humor aus derſelben Quelle ſtammt wie das vornehme Selbſtvertrauen, das kecke, heitere Lächeln in den Bildniſſen der höheren Stände. Dieſe Volkstypen geben uns die Ergänzung, den nothwendigen Gegenſatz jener vornehmen Welt. Der Humor und die maleriſche Begabung des Künſtlers gleichen die Gegenſätze der Stände aus und geben uns ein lebensvolles köſtliches Bild der ganzen Zeit.

Der Auffaſſung des Frans Hals entſpricht ſeine Malweiſe, und zwar macht ſich bei ihm das maleriſche Princip, welches ja überhaupt für die holländiſche Malerei beſtimmend iſt, vorwiegend im Colorit, in der Herrſchaft des Tones geltend. Hals ſieht ſeine Geſtalten, wie ſie ihm im Leben entgegentreten, im einfachen Tageslicht, nicht, wie Rembrandt, im phantaſtiſchen Helldunkel, welches dem Helldunkel des holländiſchen Zimmers entlehnt iſt. Sein Licht iſt daher ein gleichmäſsig vertheiltes, und zwar wählt der Künſtler im Intereſſe deſſelben nicht ein helles Sonnenlicht, welches in den reichen Stoffen grelle Lichter und ſchwarze Schatten hervorrufen würde, ſondern eine matte Tagesbeleuchtung, welche die Localfarben genügend zur Geltung kommen läſst, dieſelben aber mehr oder weniger beherrſcht durch den Ton, der bei dem Meiſter, ganz verwandt mit der gleichzeitigen Landſchaftsmalerei, ſich entwickelt. Bei aller Brillanz der Farben, wie er dieſelbe namentlich in den reichen und bunten Koſtümen ſeiner Schützenſtücke zu entwickeln weiſs, ordnet Frans Hals dieſelben immer mit der gröſsten Feinheit dem Colorit, der Färbung des Fleiſches unter; er läſst das Geiſtige ſtets über das Materielle dominiren, giebt die Kleider nur gerade ſo weit, als ſie eben wirklich die Leute machen. Deſshalb macht er von der Carnation ſtets die übrigen Localfarben abhängig, beſtimmt danach die Haltung des Gemäldes und kennzeichnet ſo auf den erſten Blick den Kopf als den geiſtigen Mittelpunkt, die Hände als die unmittelbaren Vermittler des geiſtigen Ausdrucks. Wie meiſterhaft unſer Künſtler die Trachten ſeiner Zeit für ſeine maleriſchen Zwecke auszubeuten verſtanden, dafür möchte ich nur auf ſeine Behandlung des Schwarz, namentlich aber auf ſeine Benutzung der weiſsen Halskragen hinweiſen: indem er das höchſte Licht in denſelben concentrirt, trennt er gewiſſermaaſsen den Kopf vom Rumpfe, den Geiſt vom Körper; und doch ſtellt er die nöthige Vermittlung zwiſchen beiden wieder her durch die hellen Reflexe, welche der Kragen auf der dunklen Kleidung hervorruft, wie umgekehrt durch die Dunkelheiten, welche die durchſcheinende Kleidung im Kragen erzeugt. Durch die Farbengebung iſt auch die Zeichnung bei ihm bedingt. Sahen wir, daſs Hals ſchon das Licht in Maſſen vertheilte, die Färbung in groſsen Maſſen zuſammenfaſste, ſo können wir uns nicht wundern, auch in ſeiner Zeichnung denſelben groſsen, nur auf das Weſentlichſte zielenden Stil wahrzunehmen. Als ſtrenger Naturaliſt ſchenkt er ſeinen Modellen freilich nichts von ihren Eigenthümlichkeiten, von unſchönen Zufälligkeiten; aber er ordnet dieſe Details durchaus dem ganzen und groſsen Eindruck der Erſcheinung unter. Er giebt die Glieder nur in ihren bedeutendſten Formen und Bewegungen, die Gewandung in einem einfachen groſsen Faltenwurfe, wodurch ſeine gleichmäſsige Beleuchtung, ſeine ruhige klare Färbung möglich wird. Die Ausführung iſt natürlich durch dieſe maleriſche Auffaſſung des Künſtlers beſtimmt; ſie iſt durchweg groſs und einfach, ja häufig geht der Maler nur gerade ſo weit darin, als es das Verſtändniſs erfordert. Deſshalb macht ſich der Vortrag in den Gemälden des Frans Hals ganz auſserordentlich geltend, faſt niemals aber auf Koſten des Ausdrucks. Houbraken charakteriſirt die Malweiſe des Meiſters treffend durch die Worte, die er dem van Dyck in den Mund legt: „Niemals habe er Jemand gekannt, welcher den Pinſel ſo ſehr in ſeiner Gewalt habe, daſs er nach der Anlage eines Portraits die weſentlichen Züge in den Lichtern und Schatten mit einem Pinſelſtrich, ohne zu verſchmelzen oder zu ändern, am richtigen Platz wiederzugeben

verſtand. Er legte ſeine Portraits fett und verſchmolzen an und brachte erſt dann die Pinſelſtriche (penceeltoetſen) darin an, indem er ſagte: jetzt muſs noch das Kennzeichen des Malers hinein.“



Die Vorſteher des Eliſabethſpitals. Muſeum zu Harlem.

Innerhalb dieſer allgemeinen Merkmale ſeiner Kunſtweiſe trägt Frans Hals natürlich nicht nur der Individualität in jedem einzelnen Falle beſondere Rechnung: bei ſeiner Thätigkeit, welche ſich über mehr als ſechs Decennien erſtreckt, welche noch auf alt-niederländiſchen Traditionen fuſst, dann die Spitze der erſten Epoche ſelbſtändiger holländiſcher Kunſt bildet, ſchlieſslich aber noch in den Anfang des Verfalles, in die Zeit, wo ſelbſt das gröſste Genie holländiſcher Kunſt,

wo Rembrandt bereits aus der Mode gekommen war — bei einer der Zeit nach ſo ungewöhnlich ausgedehnten Thätigkeit iſt es begreiflich, daſs ſeine Auffaſſung wie ſeine Malweiſe, daſs Vortrag, Färbung und Ton im Laufe der Zeit nicht unweſentliche Veränderungen erleiden. In den erſten uns bekannten Gemälden, namentlich in dem Schützenmahle vom Jahre 1616, war die Färbung kräftig in einem tiefen, bräunlichen etwas ſchweren Tone; die Ausführung, namentlich in den Köpfen, noch ſorgfältig, ſtellenweiſe ſelbſt etwas glatt. Bereits in den Genrebildern deſſelben und der nächſtfolgenden Jahre iſt der Vortrag durchweg breiter bis zur Behandlung alla prima, der Ton kühler, mehr grau. Um das Jahr 1625 iſt der Meiſter dann zu einer Auffaſſung und Behandlungsweiſe fortgeſchritten, die im Weſentlichen etwa ein Jahrzehnt maſsgebend bleibt. Ein friſcher, köſtlicher Humor lacht uns aus allen dieſen Bildern entgegen, in den reichen, bunten Localfarben, dem hellen, blonden Tone, der leichten, ſpielenden Behandlung, die bald in wenigen Stunden in unvertriebenen Striemen und Strichen mit dem Borſt- und Spitzpinſel die Perſönlichkeit auf die Leinwand bringt, bald in liebevoller, zarter Vollendung die Eigenthümlichkeit bis in das feinſte Detail zu geben ſucht. Schon vor dem Jahre 1635 beginnt die Färbung wieder tiefer zu werden, die Beleuchtung wird gleichmäſsiger, der Ton dunkler und fängt an ſtärker zu prävaliren. Der vorübergehende Einfluſs Rembrandt's auf Frans Hals, welchen wir etwa zwiſchen den Jahren 1638 und 1643 verfolgt haben, dient nur dazu, dieſe neue Richtung des Meiſters ſchärfer auszuprägen und fortzuentwickeln. Da um dieſe Zeit auch die einfache ſchwarze Tracht allgemeine Mode wird, giebt Hals demgemäſs auch der Färbung des Fleiſches einen grauen Ton und ſetzt die Figur auf grauem Grunde ab. Dieſer graue Geſammtton, Anfangs noch tiefgoldig, dann dem Olivengrün verwandt, ſpäter mehr aſchgrau und zuletzt geradezu ſchwärzlich, aber (mit wenigen Ausnahmen der letzten Zeit) ſtets leuchtend und ſatt, beſtimmt ſeine Behandlung vom Jahre 1640 an bis zu ſeinem Tode, alſo durch einen Zeitraum von 25 Jahren; der Künſtler wird immer breiter im Machwerk, immer ſparſamer mit der Farbe, bis er ſchlieſslich in jenen beiden Regentenſtücken vom Jahre 1664 an der äuſserſten Grenze der Einfarbigkeit und Breite anlangt, welche wohl von keinem anderen Meiſter jemals ſo weit getrieben iſt. Wir werden den Ton eines Gemäldes im Allgemeinen als den Spiegel der Stimmung des Künſtlers betrachten können. Rubens' glänzendes von äuſserem und innerem Glück ſo hoch begünſtigtes Alter findet ſeinen deutlichen Ausdruck in jenem glühenden, heiteren Ton, in welchem die Farben ſeiner ſpäteren Gemälde erglänzen. Rembrandt, welcher unter den harten Schlägen des Unglücks eine Zeit lang einen ähnlichen düſteren, faſt farbloſen Ton anſtimmt, wie wir ihn bei Frans Hals beobachteten, läſst in dem goldigen Abendroth ſeiner letzten Gemälde die Rückkehr zu innerer Ruhe und Faſſung erkennen. Anders iſt es mit Frans Hals; eine Geſtalt aus alter Zeit, von Auſsen verlaſſen, im Innern ohne den nöthigen Halt ſieht er die Welt nur in aſchgrauer Färbung, gönnt er ihr kaum noch ihre natürliche Form, nicht mehr ihre friſche Farbe; wie ſeine Mitmenſchen ihm ſelbſt nur das Nothdürftigſte zum Friſten des Lebens verabfolgten, ſo bewilligt der achtzigjährige Greis den Geſtalten in jenen letzten Gemälden auch gerade nur ſo viel Zeichnung, ſo viel Farbe, um ſie als Menſchen, als lebendige Menſchen erſcheinen zu laſſen.

Wir haben ſchon in der Einleitung erwähnt, daſs ein ſehr weſentlicher Theil der Bedeutung des Frans Hals in dem groſsen Einfluſſe auf ſeine Zeitgenoſſen,

insbefondere in feiner Lehrthätigkeit beruht, in den zahlreichen Schülern der verfchiedenften Art, welche er heranbildete: dahin gehört zunächft eine Anzahl hervorragender Bildnifsmaler, wie Verfpronck, V. L. van der Vinne, vor Allen van der Helft; ferner die »Gefellfchaftsmaler«, an der Spitze fein Bruder Dirk und verfchiedene feiner Söhne, während der Kehrfeite diefer zweifelhaft eleganten Gefellfchaft, der Bauernwelt, unter feinen Schülern fich die gröfsten Talente, wie Adriaen van Oftade, zuwenden; felbft Architekturmaler, die uns in glänzende malerifche Prachtbauten verfetzen, und Stilllebenmaler, welche zwifchen die prächtigften Tafelgeräthe auch Pfeife und Zinnkanne mifchen, wie in jenen »Gefellfchaftsftücken« monde und demi-monde zwifchen einander verkehren; aber aufser diefen hervorragenden Künftlern der erften nationalen Kunftepoche fufsen auch die gröfsten Genremaler Holland's, wie Metsu, Ter Borch und Steen mehr oder weniger direkt auf dem Studium des Frans Hals.

Zu einem fo trefflichen Lehrer machten ihn die verfchiedenen Eigenfchaften, die wir an ihm kennen gelernt haben: feine ausfchliefsliche Thätigkeit als Bildnifsmaler, feine ebenfo echt hiftorifche als humoriftifch fittenbildliche Auffaffung fowie der vollendete malerifche Ausdruck derfelben, der fich in einer ebenfo ficheren, wie anfchaulichen Behandlung und gröfsten Beherrfchung aller malerifchen Mittel kundgiebt. Aber nicht das allein kann fo viele Schüler zu ihm geführt und an ihn gefeffelt haben. Die Ehrfurcht vor dem Meifter, die felbft Houbraken anerkennt, galt nicht allein dem Künftler, fie mufste auch dem Manne gelten, deffen offener Charakter, deffen Lebensluft und Humor auch auf feine Söhne vererbte, wie Houbraken erzählt, und fie zu gern gefehenen Gäften machte. Ein intereffantes Beweisftück für diefe Anhänglichkeit der Schüler an Frans Hals giebt uns ein erft feit Kurzem feinem Inhalte nach bekannt gewordenes Genrebild von Hiob Berck Heyde im Mufeum von Harlem (früher bei Quarles van Ufford dafelbft), das auch in mancher anderen Beziehung von Intereffe ift. Wir fehen ein Atelier, in welchem eine Anzahl junger und älterer Maler nach einem nackten Modelle zeichnen, während der bejahrte Meifter einen jüngeren Mann in der Thür empfängt. Die Infchriften auf der Rückfeite (freilich erneuert bei der Rentoilage) machen uns mit dem Atelier und feinen Infaffen bekannt, und obgleich das Bild kein Porträtftück fein will, obgleich es nur ein Werk zweiten Ranges und obenein nicht befonders erhalten ift, fo beftätigen fich diefe Infchriften doch durch verfchiedene Anhaltspunkte. Wir fehen das Atelier von Frans Hals vor uns, etwa um das Jahr 1652 oder wenig fpäter. Der Greis, leider vom Rücken gefehen, begrüfst den jugendfrifchen Wouwerman, einft feinen Schüler, wie man jetzt annimmt. Um den Tifch gruppirt fitzen Dirk Hals, dem Bruder Frans fehr ähnlich, dann die Söhne vom alten Frans Hals: Frans, Herman, Johannes, Klaes, ein zweiter urkundlich nicht bekannter J. Hals Fz., weiter Dirk van Deelen, Pieter Molyn (jun.?), Gerrit Berck Heyde und der Maler des Bildes, Hiob Berck Heyde, ein Jüngling von etwa 23 Jahren, — alfo mit Ausnahme von Gerrit Berck Heyde fämmtlich fchon Meifter, nicht mehr Lehrlinge. Wahrlich ein Beweis, dafs fich die alten Schüler des Meifters ftets bewufst blieben, wie viel fie noch immer von ihm lernen konnten, dafs fie wufsten, hier freundfchaftlich empfangen zu werden, hier belehrende und erheiternde Stunden geniefsen zu können.

Kurzes Ortsverzeichniſs der Werke des Frans Hals,

ſoweit mir ſolche bekannt ſind. Wo ich es nicht beſonders angebe, iſt Lebensgröſse der Figuren anzunehmen. Bei dem allmälig noch wachſenden Intereſſe, gegenüber der faſt zwei Jahrhunderte herrſchenden Gleichgültigkeit und Verkennung der Werke des Frans Hals, iſt anzunehmen, daſs dieſe Liſte im Laufe der Jahre noch weſentlich vermehrt werden kann, namentlich durch Bilder in kleineren Sammlungen Englands und zum Theil auch Frankreichs, die dem Forſcher wie dem Liebhaber nur ſelten und nur allmälig bekannt und zugänglich werden.

Holland.

Harlem.

Muſeum.

No. 46. Feſtmahl der Offiziere der Jorisdoelen. (12 Figuren.) Mon. FH. 1616.

No. 47. Feſtmahl der Offiziere der Jorisdoelen. (11 Figuren.) Gemalt 1627.

No. 48. Feſtmahl der Offiziere der Adriaensdoelen. (12 Figuren.) Mon. FF. Gemalt 1627.

No. 49. Vereinigung der Offiziere der Adriaensdoelen. (14 Figuren.) Gemalt 1633.

No. 50. Die Offiziere und Unteroffiziere der Jorisdoelen, unter denen auch Frans Hals. (19 Figuren.) Gemalt 1639.

No. 51. Die Vorſteher des Eliſabethſpitals. (5 Figuren.) Gemalt 1641.

No. 52. Die Vorſteher des Oudemannenhuis. (6 Figuren.)

No. 53. Die Vorſteherinnen des Oudemannenhuis (5 Figuren.) Beide 1664 gemalt. — Auf ſämmtlichen Bildern ſind die Figuren nicht ganz bis zu den Füſsen ſichtbar, zum Theil nur Knieſtücke.

Hofje van Berenſteyn.

1 und 2. Porträt von Nicolaas van Berenſteyn und ſeiner Gemahlin. Datirt 1629. Knieſtücke.

3. Herr und Frau van Berenſteyn mit 6 Kindern und zwei Wärterinnen im Garten vor dem Hauſe. Ganze Figuren. Um 1630.

4. Das Mädchen aus der Familie Berenſteyn. Ganze Figur. Etwa 1630—1633 entſtanden.

Madame Copes van Haſſelt.

1. »Es lebe der Wein«. Knieſtück. FH. 1623.

2. Zwei ſingende Knaben. Bruſtbild. Um 1625.

Amſterdam.

Rijks-Muſeum.

1. Bildniſs von Frans Hals und ſeiner zweiten Frau Eliſabeth Reyniers in einem Park ſitzend. Ganze Figuren. Um 1624. Früher Sammlung Six.

2. Der luſtige Zechbruder. Halbfigur. FH. Um 1627.

3. Ein Schalksnarr, Mandoline ſpielend. Bruſtbild. Um 1630. Früher Sammlung Dupper.

Muſeum van der Hoop.

Porträt einer alten Dame. Datirt 1639. Knieeſtück; ſitzend.

Rathhaus.

Doelenſtück mit 16 ganzen Figuren. Gemalt 1637.

Sammlung Six.

1. Männliches Portrait. Oval. Um 1630.

2. Ein Lautenſpieler. Knieſtück unter Lebensgröſse. Um 1625.

Herr D. van der Kellen jr.

1. 2. Bildniſſe eines alten Mannes und ſeiner Gemahlin. Knieſtücke. Datirt 1643.

Haag.

Baron van Pallandt.

Kleines Bildniſs des Herrn Willem Croes in halber Figur. Gemalt 1658.

Bei Herrn Neville-Goldſmith (Auction zu Paris 1876) beſand ſich

1. ein Exemplar des »Rommelpots« in lebensgroſsen Figuren und
2. ein männliches Portrait in halber Figur, datirt 1663.

Beide ſind vermuthlich nach Holland zurückgekehrt.

Rotterdam.

Muſeum.

Bildniſs eines ältlichen Mannes. Knieſtück.

Ein kleines männliches Porträt vom J. 1634 ging beim Brande des alten Gebäudes mit verloren.

Delft.

Cluvenirsdoelen.

Groſses Schützenſtück. Erwähnt von Houbraken.

Belgien.

Brüſſel.

Galerie.

1. Kleines Portrait in ganzer Figur von Willem van Heythuyſen. Früher im Hofje van Heythuyſen zu Harlem. Um 1635.
2. Männliches Bildniſs in halber Figur. Datirt 1645. Früher in der Sammlung van Blockhuyſen zu Rotterdam.

Galerie des Herzogs von Aremberg.

1. Zwei ſingende Knaben. Bruſtbilder. Um 1627.
2. Ein luſtiger Zecher. Bruſtbild. Um 1640.

Privatbeſitz. (Beſitzer mir unbekannt).

Porträtſtück mit drei Kindern um einen mit einer Ziege beſpannten Wagen. Ganze Figuren. 1874 bei H. Warneck in Paris.

Antwerpen.

Muſeum.

»De Strandlooper van Harlem«. Halbe Figur. FH. Um 1640.

H. Kyms.

1. Männliches Bruſtbild in ovaler Einrahmung. 1635.
2. Weibliches Bruſtbild. Gegenſtück. 1640. — Früher Akademie zu Caſſel, und Baron Lippmann-Liſſingen zu Wien.

Frankreich.

Paris.

Louvre.

No. 190. Bruſtbild von René Descartes. Um 1655.

No. 65. (Salle Lacaze.) Lachende Dirne. Um 1630.

No. 66. (Salle Lacaze) Bildniſs einer Dame. Knieſtück. Um 1650.

M. Double.

Kleines Bruſtbild von Willem van Heythuyſen. Oval eingerahmt. Ausgeſtellt 1874 im Palais du Corps législatif.

Baronin James Rothſchild.

Kleines Portrait in ganzer Figur von Willem van Heythuyſen. — Früher Gal. van Brienen.

M. Lavalart.

1. Bildniſs eines Mannes. Halbe Figur. Ausgeſtellt im Palais du Corps législatif 1874.
2. Bildniſs einer Frau. Gegenſtück.

Graf Mniszech.

1\. u. 2. Knieſtück eines ſitzenden alten Mannes und ſeiner Gemahlin. FH. 1643.
3\. u. 4. Bruſtbilder eines Herren und ſeiner Gattin. Um 1638.
5\. Bildniſs einer jungen Frau. Datirt 1634. Knieſtück.
6\. Bildniſs einer alten Dame. Um 1632. Knieſtück.
7\. Der Rommelpotſpieler.
8\. Luſtiger Zechbruder.
9\. Kleines Bruſtbild des Predigers M. Middelhoven. Datirt 1626.
Die letzteren drei Bilder habe ich in dieſem Frühjahr (1876), vermuthlich nur zufällig, nicht mehr in der Sammlung geſehen.

Mr. Wilſon.

1\. und 2. Kleine Bruſtbilder von Scriverius und Gemahlin. FH. 1626.
3\. Bruſtbild eines Herrn Schade van Weſtrum. Datirt 1645.
4\. Porträt des H. Pieter van Broecke. 1633.
5\. Luſtiger Zecher.
6\. Ein Fiſcherknabe, ſeine Waare feil bietend. Um 1620.
Die Bilder 1—3 und 5 waren 1874 im Palais du Corps législatif ausgeſtellt.

M. Rothan.

1\. Bildniſs einer jungen Frau. Knieſtück. Um 1630. Früher Pereire (Paris), Epſtein (Wien), Sirot.
2\. Bildniſs eines Mannes.
3\. Die Zechbrüder. — Dieſe Bilder waren im Palais du Corps législatif 1874 ausgeſtellt.

Graf Branecki.

Männliches Bildniſs. Ausgeſtellt im Palais du Corps législatif 1874, und, im Beſitz des Herrn Charles Pillet, 1873 in Brüſſel.

M. Cocret.

Ausgelaſſene Geſellſchaft beim Mahle. Knieſtück. Bez. F. H. Ausgeſtellt im Palais du Corps législatif 1874 (Kat.-Nachtrag No. 844.)

Ein Portrait bei H. Gigoux iſt 1871 verbrannt. — Ueber den Verbleib des Porträts von Jan Barentz, welches Bürger beſaſs, weiſs ich keine Auskunft zu geben.

Deutſchland.

Berlin.

Muſeum. Alter Katalog.

No. 800. 801. Bruſtbild eines jungen Mannes und ſeiner Gemahlin. Um 1627.
No. 767. Kleines Porträt des Predigers Acronius. Datirt 1627. In ovaler Einrahmung. Halbe Figur.
No. 766. Kleines Porträt eines jungen Mannes. Datirt 1627.

Kat. Suermondt.

No. 16. Bildniſs eines Kindes mit ihrer Wärterin. Früher Sammlung Suermondt, aus Schloſs Ilpenſtein. Um 1630.
No. 17. Männliches Bildniſs in halber Figur. FH. Um 1660. Früher Sammlung Suermondt,
No. 18. Kleines Bildniſs eines jungen verwachſenen Mannes. Datirt 1625. Früher Sammlung Suermondt.
No. 19. Bruſtbild eines ſingenden Knaben. FH. Um 1625. Früher Sammlung Suermondt.
No. 20. Luſtiger Zechbruder. Um 1630. Früher Sammlung Suermondt.
No. 21. Hille Bobbe von Harlem. Um 1650. Früher Sammlung Suermondt.

Dresden.

Gemälde-Galerie.

No. 938. 939. Kleine männliche Bruſtbilder. Gegenſtücke. Um 1630.
No. 940. Kleines Bildniſs eines Mannes. Halbe Figur. Um 1660.
No. 941 ſowie die neuen Erwerbungen No. 2367 (früher Dr. v. d. Willigen) und No. 2368 (früher Baron Reede van Oudshoorn) ſind nur Schulwerke; vielleicht iſt auch das Porträt No. 940 eher die Arbeit eines der Söhne des Meiſters.

Caſſel.

Gemälde-Galerie.

No. 222. Luſtiger Zecher. Bez. F. Hals F. Gemalt um 1640.
No. 223. Zwei muſicirende Knaben. FH. Um 1625.
No. 224. 225. Die Bildniſſe eines Edelmanns und ſeiner Gemahlin. Knieſtücke. Um 1620
No. 226. Bruſtbild eines jungen Mannes, über den Stuhl gelehnt. Um 1660.
No. 227. 228. Die kleinen Bildniſſe von zwei Herren in halber Figur. Um 1655.

Gotha.

Gemälde-Galerie.

VIII. 25. Bruſtbild eines Mannes. Um 1655.
VIII. 40. Bruſtbild eines jungen Mannes. Um 1635. Nicht das »Selbſtportrait des Künſtlers«.

Frankfurt a. M.

Muſeum Städel.

No. 158. 159. Bildniſſe eines Mannes und ſeiner Gemahlin. FH. 1638. Oval. Halbe Figuren.
No. 160. Bildniſs einer jungen Dame, auf einem Seſſel ſitzend. Um 1640.
(?) No. 120. Kleines Bildniſs eines Jünglings in halber Figur. Datirt 1624. »Nachahmung des A. van Dyck« genannt.

Schwerin.

Gemälde-Galerie.

1. Männliches Bildniſs. Bruſtbild. Fälſchlich van Dyck genannt.
2. u. 3. Zechender und muſicirender Knabe. Gegenſtücke. Rundbilder unter Lebensgröſse.
(?) 4. u. 5. Junger Dudelſackpfeifer und Geigenſpieler. Gegenſtücke. Unter Lebensgröſse. FH. Vielleicht vom jüngeren Frans Hals.

Königsberg.

Gemälde-Galerie.

Bruſtbilder eines ſpielenden Knaben und eines lachenden Mädchen. Um 1625. Unter Lebensgröſse.

Aachen.

Herr Suermondt jr.

Bruſtbild eines jungen Flötenbläſers. Um 1625. Unter Lebensgröſse.

Hamburg.

H. Dr. Weber.

Männliches Bruſtbild. Um 1660. Früher Dr. van der Willigen zu Harlem.

Stettin.

Gemälde-Galerie.

1. 2. Bildniſs eines Mannes und einer Frau. Bruſtbilder. Letzteres bez. FH. 1643.
Die F. Hals gen. Bildniſſe in den Galerien zu München, Braunſchweig, Oldenburg, Stuttgart u. ſ. w. ſind nicht von der Hand des Meiſters.

Innsbruck.

Gemälde-Galerie im Ferdinandeum.

(?) Familie von vier Perſonen beim Mahle. Gemalt um 1620. Knieſtück. Irrthümlich B. v. d. Helſt genannt.

Wien.

Galerie im Belvedere.

VI. 4. Porträt eines jungen Mannes in halber Figur. Oval. Um 1650.

H. Remy van Haanen.

Bruſtbild eines Jünglings. Um 1655.

Galerie Fürſt Liechtenſtein.

No. 150. Porträt des Herrn Willem van Heythuyſen vor einer Draperie in einem Park ſtehend. Ganze Figur. Gemalt um 1630.

Baron Rothſchild.

1. Bildniſs einer alten Frau in halber Figur. Datirt 1638.
2. Bildniſs eines Mannes. Knieſtück. Um 1655. Früher Sammlung Cremer (Brüſſel) und Gſell (Wien).

Wo ſich das Porträt eines Mannes vom Jahre 1634, ſowie eine kleine Wiederholung (Schulcopie?) des Rommelpotſpielers aus derſelben Sammlung Gſell jetzt befinden, iſt mir unbekannt.

Ungarn.

Peſth.

Städtiſche Gemälde-Galerie (Eſterhazy).

IX. 1. Bruſtbild eines Mannes. Um 1650. Fälſchlich K. du Jardin's Selbſtporträt genannt.

Ruſsland.

St. Petersburg.

Galerie der Eremitage.

No. 770. Bruſtbild eines Mannes von etwa 35 Jahren. Bez. mit dem eigenthümlichen Monogramme FHH, welches der Katalog als doppeltes Monogramm auffaſst und daraus auf ein Selbſtporträt des Meiſters ſchlieſst! Um 1660.

No. 771. Bruſtbild eines Jünglings. FH. Um 1650.

No. 772. Bildniſs eines jungen Mannes in halber Figur. FH. Gemalt um oder nach 1660.

No. 773. Bildniſs eines Offiziers. Gemalt 1635—1640. Alſo nicht Gegenſtück des vorigen Bildes, wie der Katalog angiebt. — No. 774 ist Hals irrthümlich zugeſchrieben.

In den zahlreichen und reichen Privatſammlungen iſt mir kein Bildniſs des Meiſters vorgekommen. Dagegen ſollen ſich in mehreren kleinen Privatgalerien Livlands und Curlands echte Werke befinden.

England.

London.

National-Gallery.

Kopf eines Mannes.

Buckingham Palace.

Porträt eines Mannes. Knieſtück. FH. 1636.

Bridgewater-Gallery.

Kopf einer alten Frau. Um 1640.

Sir Richard Wallace.

Bildniſs eines Offiziers in halber Figur. Datirt 1624.

Sir Thomas Baring.

Ein Häringshändler. Knieſtück. FH. 1616. Aetatis suae 73. Wappen: Einhorn auf Wellen. Deviſe: Wie begeert. (In den Additions zu A. van der Willigen's Werke [les Artistes de Harlem. p. 348 f.) iſt das obengenannte Gemälde genau beſchrieben nach einem Kataloge der am 15. Juni 1772 ſtattgehabten Verſteigerung der Galerie van Tol zu Leiden, auf welcher daſſelbe für 15 fl. durch einen Hrn. Delfos erſtanden wurde. Der Beſchreibung des Bildes wird hinzugefügt: On sait que c'est le portrait du fameux Piro, autre-fois messager et rhétoricien de la ville de Leiden).

Schloſs Hamptoncourt.

676. Kleines Porträt eines Mannes in ganzer Figur. Um 1620. Dagegen ſcheint mir No. 682 für den alten Frans Hals zu gering.

Auf den verſchiedenen Ausſtellungen in Mancheſter, in Leeds und den regelmäſsigen Winterausſtellungen in London befanden ſich auch verſchiedene Gemälde des Frans Hals, die mir jedoch — ſoweit ich ſie eben nicht erwähnt habe — nicht bekannt ſind.

In der Galerie von Kopenhagen und von Stockholm, die ſo reich ſind an hervorragenden holländiſchen Gemälden, befindet ſich kein Werk des Frans Hals. Ebenſowenig bin ich je in Italien einem ſeiner Werke begegnet. Auch Spanien beſitzt kein Gemälde ſeiner Hand.

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

/ Dohme, Robert, / Springer, Anton,

Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit Biographien und Charakteristiken

Bd.: 1,1

1877

Coburg, Landesbibliothek -- B II 2/52(1,1)
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11915813-9